

ISSN 0208-2551

8'2007 МАСТАЦТВА



КАНЦЭПТУАЛЬНЫЯ ПОШУКІ БЕЛАРУСКАЙ ФАТАГРАФІІ

Заснавальнік — Міністэрства культуры
Рэспублікі Беларусь
Выдаецца са студзеня 1983 года
Рэгістрацыйнае пасведчанне №734

Галоўны рэдактар
Мікола Гіль.

Рэдакцыйная калегія:
Таццяна Арлова,
Алеся Белявец,
Гаўрыла Вашчанка,
Людміла Грамыка
(намеснік галоўнага рэдактара),
Вольга Дадзіёва,
Міхась Дрынеўскі,
Інеса Душкевіч,
Валерый Жук,
Эдуард Зарыцкі,
Таццяна Мушынская,
Вольга Нячай,
Яўген Рагін,
Уладзімір Рылатка,
Рычард Смольскі,
Уладзімір Тоўсцік,
Наталля Шаранговіч,
Расціслаў Янкоўскі,
Аляксандр Яфрэмаў.

Мастацкі рэдактар Андрэй Ганчароў.

Фотакарэспандэнт
Андрэй Спрычан.
Набор
Іна Адзінец.
Вёрстка
Андрэй Ганчароў, Аксана Карташова.
Карэктур
Алена Грамыка.

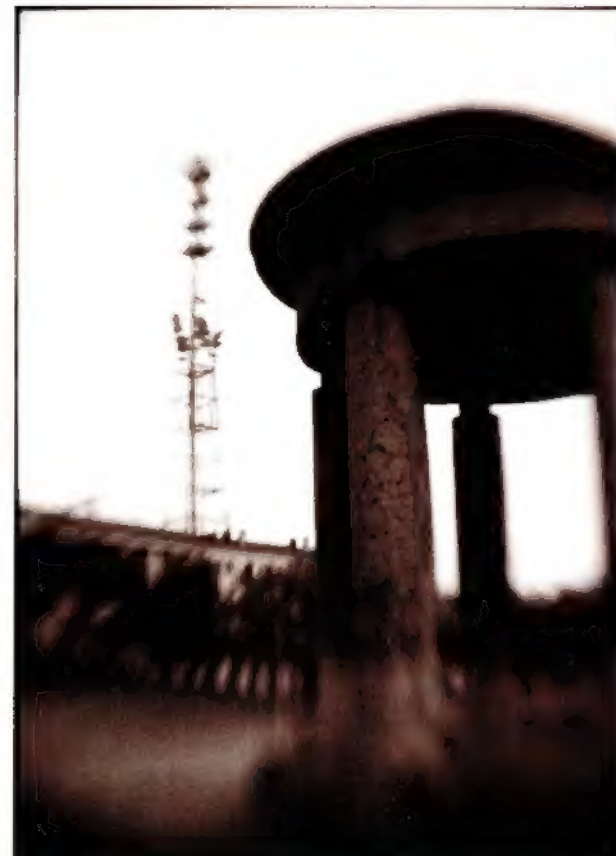
Адрас рэдакцыі:
220013, Мінск, праспект Незалежнасці, 77.
Тэлефоны 292-99-12, 292-99-18,
тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя).

Выдавец — рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова
«Культура і мастацтва».
Выдавецкая ліцэнзія № 02330/0131892
ад 27 снежня 2006 г.

© «Мастацтва», 2006.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор
прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць
адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку
абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Падпісана ў друк 31.07.2007. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная.
Друк афсетны. Гарнітура «Minion Pro». Ум. друк. арк. 7,00. Ум.-выд. арк. 10,53.
Тыраж 2255. Заказ 1905.
Рэспубліканскае ўнітарнае прадпрыемства
«Выдавецтва «Беларускі дом друку»».
220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79.



С.Ждановіч. З праекта «Мой Мінск». Фота. 2006.

2 Валерый Лабко: «Сёння існуе небяспека, што вельмі шмат чаго спецыфічнага і каштоўнага, што было ў былой фатаграфічнай культуры, можа сысці, саступаючы месца культуры адбору, чыста механічнай творчасці, інтэрпрэтацыі факта, мастацтву змешчаных тэхнік. Містычны пачатак, духоўнасць, трохмернасць фатаграфічнага часу ў спалучэнні з духам мастака, каштоўнасці, спецыфічныя ідэі і падыходы чыстай фатаграфіі калі і будуць прадстаўлены, то ў творчасці аўтараў, якія развіваюць традыцыі старой школы».

На першай старонцы вокладкі —
Уладзімір Парфянок.
«La musique savante manque à notre désir» (Arthur Rimbaud).
Кампазіт з 12 таніраваных фатаграфій. 1995.

ТЭМА НУМАРА. КАНЦЭПТУАЛЬНЫЯ ПОШУКІ БЕЛАРУСКАЙ ФАТАГРАФІІ

- 2 ВАЛЕРЫЙ ЛАБКО. ГІСТОРЫЯ ДЫСКРЭТНАГА ІСНАВАННЯ
- 4 УЛАДЗІМІР ПАРФЯНОК. НЕАДЧЭПНАЯ ІДЭЯ ТВОРА
- 6 АНДРЭЙ КОРБУТ. ДЫЯГНОСТЫКА ЧАСУ
- 7 СЯРГЕЙ ЖДАНОВІЧ. НЕНАТУРАЛЬНАЯ РЭАЛЬНАСЦЬ ВЫЯВЫ

МАСТАЦКІ ДЗЁННІК

- 10 ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ. «О МУЗЫКА, ТАБОЮ ПАЛАНЕНЫ!»
- 14 НАТАЛЛЯ ШАРАНГОВІЧ. ЛЕТНІ АРТПРЫПАР
- 18 ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА. КАЛІ ПРЫЙДЗЕ ГАДО...
- 22 АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ. ГОРАДУ І СВЕТУ
- 36 ЯЎГЕН РАГІН. У ПОШУКАХ РЭАЛЬНАГА ЧАСУ

POST FACTUM

- 8 ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ. ЖЫВОЕ РЭХА ДАўНЯЙ ДРАМЫ
- 11 НАДЗЕЯ БУНЦЭВІЧ. КАЛОССЕ КОЛАСАЎСКІХ ПЕСЕНЬ
- 12 ЯЎГЕН ШУНЕЙКА. ВЕРА Ў ГАРМОНІЮ І ЧАЛАВЕКА
- 15 КАЦЯРЫНА КЕНІГСБЕРГ. АБЛІЧЧА ІМГНЕННЯ
- 16 НАТАЛЛЯ ШАРАНГОВІЧ. ПАМІЖ СУБ'ЕКТАМ І ЦЕЛАМ
- 19 КСЕНІЯ КНЯЗЕВА. ГАМЛЕТ ЖЫВЫ!
- 23 МАРЫЯ ПЯТРОВІЧ. «ДРАЙВ-2007». ШТУЧНЫЯ РЭАЛЬНАСЦІ
- 24 ЛАРЫСА ГУСТОВА. «СПЯВАЮ БОГУ МАЙМУ...»

ПОСТАЦЬ

- 26 ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА. БЕЛА МАСУМЯН. ЛЮБОЎ — ПРЫТУЛАК
ДЛЯ БЕССМЯРОТНАЙ ДУШЫ

У МАЙСТЭРНІ

- 31 АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ. МАРЫНА КАПІЛАВА: «Я БЫЛА ЎСІМ...»

ПАРАЛЕЛІ

- 37 АЛА БАБКОВА. ТАМ, ДЗЕ БЕЛАЕ СОНЦА...
- 40 НАТАЛЛЯ ШАРАНГОВІЧ. БІЯГРАФІЯ ЧАЛАВЕЧАГА ДУХУ

КРОПКИ НАД «І»

- 42 НАДЗЕЯ ЮЎЧАНКА. СОЛА ДЛЯ СІНТЭЗАТАРА Ў ТЭАТРЫ

IN MEMORIAM

- 46 НАТАЛЛЯ ШАРАНГОВІЧ. У СПЯКОТНЫ ВЕЧАР З ВЯСЁЛКАЙ НА КРЭСЛЕ...

КУЛЬТУРНЫ ПЛАСТ

- 52 ГАЛІНА НЯЧАЕВА. ЧЫТАЦЬ УЗОРЫ РУЧНІКА
- 54 ЛЮДМІЛА НАЛІВАЙКА. ПРАДВЕСНІК НОВАЙ ЭСТЭТЫКІ

РАРЫТЭТ

- 56 НАДЗЕЯ УСАВА. НАВАСЁЛКАЎСКІ СУПРЭМАТЫСТ



Бэла Масумян: «Урэшце мы пройдзем паласу вельмі моцнай матэрыяльнай залежнасці, беднасці нашых тэатраў. Людзі заўсёды цягнуцца да мастацтва, нават у самыя цяжкія хвіліны, калі, здавалася б, ім не да відовішчаў, не да канцэртаў...».



Марына Капілава: «Мы прыйшлі на кафедру дызайну ўсе розныя і выйшлі адтуль яшчэ больш рознымі. Што было ў нас індывідуальнага, тое расквітнела. А вучыць гэтаму не трэба, галоўнае — не душыць. З нас тры шкуры дралі, але абыходзіліся паважліва. К канцу навучання я дакладна ведала, чаго я не ведаю».



Наталля Шаранговіч: «Творчасць Міколы Селешчука апырэдзіла, прадугледзела ўзнікненне сённяшняга мастацтва метафары і канцэпцыі, якое прыйшло на змену мастацтву тэмы. Ён увабляў думкі, замяняў рэаліі і калізіі калейдаскопам асацыятыўных адчуванняў».

КАНЦЭПТУАЛЬНЫЯ ПОШУКІ БЕЛАРУСКАЙ ФАТАГРАФІІ

НАГОДАЙ ДЛЯ ГЭТАЙ ШМАТПЛАНАВАЙ РАЗМОВЫ СТАЛАСЯ ВЫСТАЎКА БЕЛАРУСКІХ ФАТОГРАФАЎ «IDÉE FIXE», ЯКАЯ АДБЫЛАСЯ ў КАЎНАСЕ І МЕЛА РЭТРАСПЕКТЫЎНЫ ХА-РАКТАР. АРГАНІЗАТАРЫ І КУРАТАРЫ ВЫСТАВЫ ДЗМІТРЫЙ КАРОЛЬ І УЛАДЗІМІР ПАРФЯ-НОК СТАВІЛІ ЗАДАЧУ ПАКАЗАЦЬ ШЛЯХ, ЯКІ ПРАЙШЛА БЕЛАРУСКАЯ ФАТАГРАФІЯ ЗА 25 ГАДОЎ СВАЙГО РАЗВІЦЦЯ.

ІСНАВАННЕ АДМЕТНАЙ ФАТАГРАФІЧНАЙ МОВЫ СЁННЯ ВЫПРАБОУВАЕЦЦА НА ТРЫ-ВАЛАСЦЬ. НЕЗДАРМА МНОГІЯ МЭТРЫ СУЧАСНАЙ ФАТАГРАФІІ ПРАДКАЗВАЮЦЬ, ШТО ЎЗРОВЕНЬ ТЭХНІКІ БУДЗЕ ЎЗРАСТАЦЬ, ЯКАСЦЬ ЗДЫМКА — ПАЛЯПШАЦЦА, А ФАТАГРА-ФІЧНАЕ МЫСЛЕННЕ — ПАСТУПОВА ЗНІКАЦЬ. ЗАСВЕДЧЫЦЬ ГЭТЫ МОМАНТ ПЕРАХОДУ, ЯК І ВЫЗНАЧЫЦЬ АСАБЛІВАСЦІ СУЧАСНАЙ ФАТАГРАФІЧНАЙ МОВЫ, — АДНА З МЭТ ПУБЛІКАЦЫЙ.

Гісторыя дыскрэтнага існавання

ВАЛЕРЫЙ ЛАБКО

Дзякуючы даследаванням Міхася Раманюка і плённым рос-шукам Надзеі Саўчанка гісторыю фатаграфіі на Беларусі мы можам прасачыць з 1860-х гадоў. Тады ўзніклі фотамаістэр-ні ў Мінску, Віцебску, Гродне, Магілёве і іншых гарадах. На пачатку свайго развіцця творчая фатаграфія была вельмі шчыльна звязана з краязнаўчымі даследаваннямі. Вяршы-ні гэты від мастацтва дасягнуў тады ў творчасці Яна Булгака. У развіцці фатаграфіі значнай велічынёй быў і партрэтывіст М.Напельбаўм, які пачынаў свой шлях у Мінску. На жаль, фа-таграфія канца XIX — пачатку XX ст. вывучана слаба і дайшла да нас большай часткай у творах ананімных фатаграфіаў.

Уся гісторыя творчай фатаграфіі паслярэвалюцыйнага перыяду, ажно да нашых дзён, — гэта дыскрэтнае, разарванае існаванне.

У 1920–1930-я гады ў фотамастацтве, як можна меркаваць, пераважаў рэпартаж, новым этапам развіцця дакументальнай фатаграфіі сталі здымкі перыяду Вялікай Айчыннай вайны.

У 50-я гады ў СССР зноў робіцца заўважнай фотаамаатарская дзейнасць, а ў 60-я гады ў некаторых гарадах узнікаюць фотаклубы. Пры адсутнасці навучальных і іншых неабходных структур творчай фатаграфіі амаатарскія клубы становяцца месцам вучобы, дыскусій, выставачымі цэнтрамі.

Фотаклуб «Мінск» быў заснаваны адным з першых (1960), і прыкладна на дзесяцігоддзе ён становіцца асноўнай рухальнай сілай творчай фатаграфіі ў рэспубліцы. Важнае значэнне набылі рэгулярныя тэлеперадачы пра фатаграфію. Нарадзілася ідэя рэгулярнай выставы ў Мінску. З выстаўкі «Фатаграфіка-71» у 1971 г. пачынаецца гісторыя найбольш вядомай і буйной біенале мастацкай фатаграфіі ў СССР.

За дзесяцігоддзе сфарміраваліся дастаткова цікавыя фатагра-фы-аматары. Магутны ўплыў на іх творчасць рабіла фатаграфія Прыбалтыкі. Штосьці знаходзілі таксама ў замежных часопісах,

але друкаваных арыгіналаў здымкаў амаль ніхто не бачыў. У выніку тут генералізаваліся пэўныя ідэі, іншым часам вельмі маргінальныя, якія ўплы-валі на аўтараў цягам многіх гадоў — і, да таго ж, пры вельмі неадэкватнай форме прэзентацыі. Амаль тое ж на-зіраецца і цяпер, калі крыніцай «муд-расці» стаў Інтэрнет.

У фотажурналістыцы гаворкі пра творчасць ісці бадай што не магло. Многія прымаюць за творчыя працы сацзаказы таго часу.

К пачатку 80-х выставы фатаграфікі выдыхаюцца, а фотаамаатарскі рух спа-дае. Амаль адначасова ў Мінску з'яўля-юцца навучальныя студыі, у тым ліку пры фотаклубе «Мінск». Пры наборы навучэнцаў была зроблена спроба творчага конкурсу, якая сябе апраў-дала. Выходзілі «Студыі-2» паказалі калекцыі фатаграфій, якія колькасна і якасна прыкметна адрозніваліся ад таго, што з'яўлялася ў выніку фота-амаатарскай практыкі. Да таго ж самі выпускнікі падобным чынам пачалі арганізоўваць уласныя студыі і твор-чыя групы. З аўтарамі, якія з'явіліся ў выніку работы навучальных студый і постстудыйнай творчай і арганіза-тарскай дзейнасці, і звязваюць ста-наўленне мінскай школы творчай фатаграфіі.

Асабліва заўважнымі сталі творчыя групы «Правінцыя», «Па-нарама», «Беларускі клімат», «Мета».

З пачатку дзевяностых з'явілася тэндэнцыя адасобленых паказаў работ маладых аўтараў. У нейкі момант многім ста-ла зразумела, што фатаграфіяй можна зарабляць. Людзі сталі самастойна гуляць у буйныя па правінцыйных мерках гульні. Змянілася культурная і грамадская сітуацыя. Апошняя значная падзея гэтага перыяду — выстава ў Берліне ў 1994 г. Арганіза-

MARGINALIA

Кірыл Ганчароў.
Серыя «Гульня з прысутнасцю».
1996. З праекта «Фантомы».
1996–1999.

— Што такое фатаграфія? Пытанне простае, адказ — неадназначны. Фатаграфія для мяне — гэта нешта няпэўнае, як адказ на пы-танне трохгадовага хлоп-чыка «А чаму снег белы?». Спрабуеш нека патлумачыць — вада замярзае, вось так атрымліваецца... Але...

Галоўнае: калі ёсць у «карцінцы» натхненне, стан — ці гэта музыка, жываліс, скульптура, вы-казаныя праз фатаграфію, ці фрагмент з рэальнага жыцця, — то для мяне падзея пад назвай фата-графія адбылася.

Мая серыя ўзнікла ў 1996 г. з жадання здымаць рух, бо тады ў студыі тым, хто рухаўся, быў я сам. Гэта мой аўтапартрэт у руху.

тары выставы ўгадалі дух першых выстаў у Доме кіно: па стылі, па чысціні, па энергетыцы. «NOVA» зрабіла спробу паўтарыць гэты дух, але не атрымалася — час і ўмовы вельмі мала спрыялі творчым ініцыятывам, а вербальная касметыка не магла замя-ніць саму творчую фатаграфію.

Пасля выставы ў Берліне з'явілася выразнае адчуванне, што тая фатаграфія ўжо не будзе мець працягу. Маглі «працягвацца» аўтары з такімі ж падыходамі, з падобнымі работамі. А фатагра-фія «савецкіх лабарантаў», тыя варункі — танная папера, вольны час, неўладкаванасць творчых людзей у жыцці і нейкая больш высокая канцэнтрацыя талентаў — усё скончылася.

Свет змяніўся. Змяніліся сацыяльныя ўмовы. У савецкім гра-мадстве роўных магчымасцей, дыферэнцыраваным на некалькі лёгкавызначальных груп, грамадстве рэлігійным па ўладкаванні, грамадстве экзальтаванай веры, мастацкая творчасць, закрытыя секты творцаў інтуітыўна ўспрымаліся як элітарны, суадносны з высокім узроўнем кампанент грамадства.

Сёння культурныя з'явы страцілі магчымасць быць падзеямі. Аўтары і творчыя групы, якія працуюць у мастацкай фата-графіі, знаходзяцца ў тыповым становішчы рознага кшталту груп неафіцыйнага мастацтва: іх ведае вельмі невялікая частка грамадства, статус у інфармаванай часткі соцуму зададзены га-лоўным чынам інфармацыяй пра замежныя паказы, прафесійна займацца гэтым мастацтвам немагчыма, бо гэта не прыносіць неабходных сродкаў.

Разам з тым нельга сказаць, што мастацкі працэс спыніўся. Ён стаў іншым, здзяйсняецца іншымі людзьмі ў цалкам іншых умо-вах. З'явілася вельмі шмат людзей з фотакамерамі, і мы выйшлі на такі ўзровень амаатарскай фатаграфіі, калі патрабавалася актыўная палітыка «фотатрэгераў», каб дапамагчы сапраўды таленавітым аўтарам. З другога боку, вялікая колькасць фотаапаратаў у руках не можа да нечага не прывесці. Але я згадваю падобную сітуацыю ў савецкі час, калі фотаапаратаў было вельмі шмат, а творчыя прарывы — адзінкавыя. Раней, перш чым выйсці ў фатаграфіі хоць на нейкі прымальны ўзровень, трэба было пераадолець дастаткова складаны тэхнічны бар'ер. Да гэтага моманту адбы-ваўся працэс наакуплення выпадковых рашэнняў. Сёння тое ж самае робіць лічбавая тэхніка. Яна — тыражуе. Чалавек пачынае фатаграфаваль, і ў яго з'яўляюцца нейкія вынікі на этапе здымкі, яшчэ больш — на этапе посткамп'ютэрнай апрацоўкі. Таму ўзі-кае ілюзія, што ён нібы нечага і дасягнуў у творчым плане.

Сёння існуе небяспека, што вельмі шмат чаго спецыфічнага і каштоўнага, што было ў былой фатаграфічнай культуры на гэ-тай прасторы, можа сысці, саступаючы месца культуры адбору, чыста механічнай творчасці, інтэрпрэтацыі факта, мастацтву змешаных тэхнік. Містычны пачатак, духоўнасць, трохмернасць фатаграфічнага часу ў спалучэнні з духам мастака, каштоўнасці, спецыфічныя ідэі і падыходы чыстай фатаграфіі калі і будуць прадстаўлены, то ў творчасці аўтараў, якія развіваюць трады-цыі старой школы.

Аналіз наяўнай сітуацыі вельмі хутка прыводзіць да высно-вы, што творчых людзей, якія здольны сёння нешта сказаць у фатаграфіі, няшмат. Тут — як у Чырвонай кнізе: калі колькасна папуляцыя набліжаецца да нейкай лічбавай адзнакі, назіраюцца крызісныя з'явы.

Але рэсурсы ў сучаснай творчай фатаграфіі ёсць, і немалыя. Гэта і студэнты Акадэміі мастацтваў, і прыклад міні-школы «Фотагульні» (пад кіраўніцтвам Яна Карпава і Аляксея Ільіна), і навучальны праект «Светлы пакой» галерэі «NOVA», конкурсы «Фотакрос» і «Фотапаляванне», якія існуюць на працягу доўгага часу і сталі своеасаблівай школай творчай фатаграфіі. Некалькі сотняў чалавек прайшлі праз творчыя майстэрні.

Што адбываецца з гэтымі людзьмі, якія выходзяць пасля за-канчэння фатаграфічнага навучання на пэўны творчы ўзровень, на непобытавае разуменне фатаграфіі? Рэалізацыя ў асноўным адбываецца праз Інтэрнет-праекты амаатарскага кшталту. Група, якая выпускаецца з курсаў, магла б стаць стрыжнем творчага аб'яднання, рэалізавацца на ўзроўні выстаў і творчых праектаў. Аднак гэтага ў большасці выпадкаў не адбываецца. Няма спецы-яльнай праграмы па рабоце з неафітамі пры Саюзе фотамастакоў, няма жадання фотаклубаў расчыніць для іх дзверы, стварыць паралельны асяроддзі. Пакуль не будзе выразнай і лагічнай палітыкі адносна тых рэсурсаў, якія мы сёння маем, пра нарм-альнае развіццё фатаграфіі гаварыць няма сэнсу.

Толькі развітая фатаграфічная інфраструктура ў выглядзе галерэй, музеяў, сур'ёзных часопісаў і буйных праектаў магла б дазволіць «сама па сабе» даць выразныя арыенціры таго, у якім кірунку рухацца, і паспрыць творчай кар'еры. У нашых умовах цуд можа адбыцца толькі ў выніку мэтанакіраванай інтрыгі з амаатарскімі кругамі і, асабліва, з «постнавучальнымі» групы-камі. Тады і можна будзе ўбачыць, ці ёсць сучасная фатаграфія ў Беларусі.

Неадчэпная ідэя твора

УЛАДЗІМІР ПАРФЯНОК

Задумваючы рэтраспектыўную выставу сучаснай беларускай фатаграфіі «Idée fixe» у каўнаскай фотагалерэі «Fuji Film», нам хацелася толькі падвесці своеасаблівыя вынікі таго шляху, які прайшла беларуская творчая фатаграфія з сярэдзіны 1980-х да нашых дзён. Аднак падзеі, якія адбыліся пасля выставы (у прыватнасці — «круглы стол» аўтараў выставы з беларускімі аналітыкамі і знаўцамі сучаснага візуальнага мастацтва, а таксама маштабная выстава-кірмаш «Фотафорум»), пераканалі, што большасці людзей, уключаных у актуальны фатаграфічны працэс, відавочна не хапае элементарных ведаў па спецыфіцы мастацтва фатаграфіі.

У нашай краіне адносіны да фатаграфіі застаюцца на ўзроўні 1960–80-х гг. з іх фатаклубаўскімі аматарскімі стандартамі. Да мастацтва фатаграфіі ў нас прынята далучаць ці не ўсё, на чым не ляжыць слой алейнай фарбы. Гэта не дзіўна: дасюль у нашай краіне так і не створана сістэма падрыхтоўкі прафесіяналаў фатаграфіі як віду выяўленчага мастацтва. Фатаграфічная вочына цалкам аддадзена самавукам. І калі раней гэта быў сапраўды доўгі (і часам пакутлівы, пераломны) працэс самаадукацыі і станаўлення мастака, які выбраў сваім выяўленчым сродкам фатаграфію, дык сёння фатографам сябе называе ці не кожны, хто набыў 6-мегапíксельную камеру і ў лепшым выпадку скончыў двухмесячныя курсы...

«Фатаграфія памірае, зніштажаецца, трапіўшы ў акружэнне. З аднаго боку, яе ціснуть на фронце тэхналогіі і жывапіснасці. Пагоня за прыгажосцю і правільнасцю, за «уласным стылем» і камерцыйнай унікальнасцю апрацовак выганяе з Храма Фатаграфіі Дух Жыцця. Творчасць застаецца, але фатаграфічная творчасць знікае. Унікальнасць фатаграфіі як жывой тканіны часу, спыненага моманту, які працягвае жыць уласным таемным жыццём, разбіваецца аб глянец тэхналогіі і драматургічную зададзенасць выніку. Змяняючы Час і Прастору, аўтары забіваюць Падзею: фатаграфія становіцца толькі палатном, на якім пішуць новую карціну: ці лепшую? З іншага боку, фатаграфію забівае дылетантызм. Танняя «мыльніцы», аўтамаатызацыя фотапрацэсаў, масавая дыгіталізацыя фатаграфіі стварае ілюзію яе прастаты і даступнасці. Цяпер фатаграфіяй называюць шчаўчкі затвора [...] у шматлюдным, але спустэлым храме».

Гэты адчайны крык Аляксея Пацёмкіна я знайшоў у Інтэрнеце на адным з расійскіх сайтаў, аўтар якога карпатліва збірае сваю ўласную анталогію думак і вобразаў сучаснай фатаграфіі. Як сёння застацца фатографам, а не канструктарам фатаграфій? Як не страціць фатаграфічнасць, гэта значыць фатаграфічную спецыфічнасць фотавывяў? Павінны ж існаваць нейкія правілы, што вызначаюць творчы працэс стварэння менавіта фатаграфіі! Павінна ж быць **Догма фатаграфіі!**

«Калі фатограф стварае Партрэт Часу, Партрэт Выпадковасці, то ён проста абавязаны спазнаць гэты Час, увайсці з Імгнен-

нем і Выпадковасцю ў незвычайную сувязь, наладзіць з імі асабістыя, глыбока інтымныя і даверныя стасункі...»

«Носбіт выявы няважны: важныя адносіны. Фатаграфія — мастацтва тэхналогіі, і недарэчна было б абмяжоўваць фатографа ў праве выбару інструмента. Шырокі ці вузкі фармат, негатывы, слайд ці «лічба», «Хасель» ці «Смена», камера-абскурта ці сканер для стварэння фотаграм: ці не ўсё роўна, калі мы робім Партрэт Часу?!»

«Месцам здымкі павінна быць натуральнае месцазнаходжанне мадэлі. Мадэль не павінна іграць чужы вобраз ці чужую сіцзну. Выкарыстоўваць можна толькі прадметы, якія знаходзяцца ў памяшканні. Забаронена «кіраваць» мадэлю ці падзей — можна толькі карыстацца дадзенымі магчымасцямі».

MARGINALIA

Igor Саўчанка.
WIR SPRECHEN
DEUTSCH.
1991.

— Чым для мяне ёсць фатаграфія? Гэта найбольш адэкватны інструмент, пры дапамозе якога я магу нешта сказаць на тэмы, якія мяне хваляюць. Інструмент, які здольны працаваць з часам. Быў перыяд у дзесяць гадоў, калі фатаграфія перастала быць такім інструментам, яе магчымасцей перастала мне хапаць. Тады я звярнуўся да тэкстаў.

Мой праект — пра складаную, шматпланавую і супярэчлівую гісторыю савецка-германскіх адносін на ўзроўні грамадства, мовы, культуры.

«Ніякая апрацоўка не павінна мяняць зняты кадры. Забаронены мантаж, выдаленне ці дабаўленне прадметаў ці іншых дзеянняў, што змяняюць натуральнае поле кадра. Прымальная любая карэкціроўка, якая падкрэслівае ці ўзмацняе натуральны змест фатаграфіі і спрыяе выяўленню дэталей».

«Усё гэта не догма: вы можаце рабіць усё, што заўгодна. Але тады не трэба называць атрыманы твор — Фатаграфіяй».

У многім арыентуючыся на гэтую нікім не кананізаваную Догму фатаграфіі, мы паспрабавалі стварыць рэтраспекцыю іншай беларускай фатаграфіі, якая б расказвала як пра простыя, так і пра складаныя рэчы, абаліраючыся толькі на сваю спецыфічную мову.

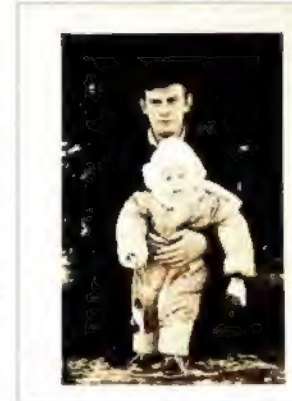
ры, якія яшчэ нядаўна выкарыстоўваліся для афіцыйнай здымкі на дакументы) уступае ў контрдыялог з серыяй І.Саўчанкі «Алфавіт жэстаў». Пераздымаючы фрагменты старых аматарскіх фатаграфій з сямейных альбомаў, вышукваючы ў іх нейкія «дзівакаватасці», не заўважаныя ў момант здымкі фатографамі-аматарамі, І.Саўчанка стварае пранізлівыя па дакладнасці і незвычайныя па адкрытасці і безабароннасці каталогі жэстаў, поз, поглядаў людзей далёкай эпохі, калі да акту фатаграфавання адносіліся з пашанай, а адзін да аднаго — з любоўю і добразычлівацю.

Дзякуючы папулярнаму ў канцы 1980-х прыёму выкарыстання ананімных негатываў створана і серыя С.Кажамякіна «Дзіцячы альбом». Дзяўчынкі ў аднолькавых какашніках і сарафанах, хлопчыкі — гусары з эпалетамі — быццам нейкая уніформа, якую даваў дзецям усім ім апрацаваць у будучым. Не жадаючы гэтага, ананімны фатограф-халтуршчык дае дзецям першы ўрок «сцірання індывідуальных адрозненняў».

Сёння структуру сучаснага грамадства даследуе К.Гуртава ў серыі партрэтаў выпадковых людзей, якія пазіруюць па яе просьбе на фоне нічым не адметных гарадскіх краявідаў. Уражвае рэакцыя звычайных, неспакучаных у мастацтве і фатаграфіі людзей на гэтыя няхітрыя здымкі: «Гэта сапраўды мы, людзі, не фотамадэлі, не героі тэлевізій...» Зазор паміж работамі К.Гуртавой і самой рэальнасцю аказаўся мінімальным. Прыкладна ў тым жа фарватэры дэпатэтызацыі рэальнасці ідзе яшчэ адзін малады аўтар — А.Калеснікаў, які стварыў серыю ландшафтаў гарадскіх ускрайкаў: месцаў, адпачатку не прызначаных для «ўвечавання» ў фатаграфіі, тых месцаў, дзе мы з дня ў дзень пражываем свае рэальныя жыцці.

Што адбываецца, калі фатаграфавальца само святло? Якія вобразы нараджаюцца ў нашай свядомасці, калі мы глядзім на адбіткі святла на люстэркавай паверхні? Якія пасля-вобразы (afterimages) захвае пры гэтым наша сятчатка? Пытанні, якія ставяць фатаграфічныя секвенцыі «Lucida momenta» аўтара гэтых радкоў і «Пасткі для сонца» В.Савіч.

Згаданыя творы, як і прадстаўленыя на выставе міні-серыі Д.Раманюка «Смага», «Пераўвасабленне», «Фетыш», секвенцыі Д.Парнюка «Кардыяграма падзеі. 22 сакавіка 2000 г.», серыі І.Саўчанкі «Wir sprechen Deutsch», К.Ганчарова «Фантомы», — былі выбраны куратарамі



MARGINALIA

Кацярына Гуртава,
Андрэй Калеснікаў.
Натуральныя віды.
2001–2007.

— Няўхільна і незаўважна для большасці адбываецца падмена рэчаіснасці. Рэальнасць парадаскальным чынам застаецца па-за полем зроку камеры. Магчыма, з-за свайго асабліва прастаты і сціпласці будзённасць у яе натуральным выглядзе трапляе ў шэраг аб'ектаў, нявартых фіксацыі, змяняюцца ўяўленнямі пра тое, якой яна павінна быць.

Валодаючы свайго немудрагелістай і ненадуманай прыгажосцю, яна аказваецца па-за сістэмай каардынат тых прыўкрас фактычнай рэальнасці, шматлікіх віртуальных светаў, якія ў вялікіх колькасцях ствараюцца, памнажаюцца і пераадлюстравваюць адзін аднаго ў свядомасці людзей.

Людзі перад камерай, у сваю чаргу, не жадаючы выпасці з прывычнай сістэмы каардынат, адлюстравваюць рознага кшталту праекцыі і думкавыя вобразы, здзяйсняючы спробы адпавядаць, па іх меркаванні, агульнапрынятым мадэлям і алгарытмам.

У дадзенай сітуацыі фатаграфія рэгіструе іх «псеўда-я» і не надта шматлікія спосабы адыходу ад рэальнасці, выконваючы большай часткай функцыю адлюстравання адлюстравання адлюстравання.

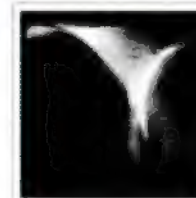
пісьма святлом, а не майстэрства ўжывання фоташопаўскіх плагінаў, створаных ананімнымі праграмістамі. Нават у эпоху лічбавай рэвалюцыі фатаграфія застаецца магчымай выключна дзякуючы фіксацыі святлоадчувальным матэрыялам светлавых промняў, якія адбіваюцца ад паверхні пэўнага аб'екта. Менавіта так мы спасцігаем навакольны свет і напашваем яго двухвымерныя рэплікі.

Беларускае грамадства так цалкам і не авалодала пісьменнасцю будучага — фатаграфіяй. Менавіта такое вызначэнне фатаграфіі даў Ласла Мохай-Надзь яшчэ на пачатку XX стагоддзя. Каторы раз даводзіцца канстатаваць, што без стварэння паўнацэннай сеткі інстытутаў адукацыі і функцыянавання творчай фатаграфіі на дзяржаўным узроўні, без перагляду старажымных мастацтвазнаўчых падыходаў да даследавання фатаграфіі нельга рушыць далей. Без гэтага мы асуджаны застацца нацыяй з фатаграфічна слабым зрокам, краінай без сапраўды сучаснага візуальнага мастацтва.

MARGINALIA

Вольга Савіч.
Пасткі для сонца.
2006.

— Фатаграфія — гэта тое, што жыццё не ўдалося ад нас схваць, падмяняючы канкрэтную рэальнасць выдуманымі фактамі. Час — равеснік чалавека. Праз тысячагоддзі, гады, гадзіны, секунды чалавек бяжыць па коле часу, якое сам жа і вынайшаў. Фатаграфія разбівае час на імгненні. Усё, што мы спрацілі і выраўнялі для зручнага спажывання, мае іншы бок. Усё здагадкі і шурпатыя для разумення рэчы, што запынілі некалі погляд, застаюцца нявырашанымі — і пра гэта сведчаць фатаграфіі праекта «Idée fixe».



Dorf ist im See
Er ist schön



Kier ist kein Fluss
Er ist tief



Er ist mein Freund
Er war mein Freund

ЖЫВОЕ РЭХА ДАЎНЯЙ ДРАМЫ

ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ

«Сельскі гонар» П.Масканы.
Музычны кіраўнік і дырыжор
Віктар Пласкіна.
Рэжысёр-пастаноўшчык
Аляксандр Нардштэрм.
Мастак-пастаноўшчык
Валянціна Праўдзіна.
Нацыянальны акадэмічны
тэатр оперы Рэспублікі Беларусь.

Нацыянальная опера Беларусі не перастае здзіўляць. Ва ўмовах капітальнага рамонту будынка, стабільнай неўладкаванасці і няўтульных інтэр'ераў, татальнай няэручнасці, калі салісты і адміністрацыя працуюць у асноўным будынку, хор — на вул. Матусевіча (там ладзяцца аркестравыя рэпетыцыі), вытворчы камбінат — у Чыжоўцы, а спектаклі — у Цэнтральным Доме афіцэраў, — опера па-ранейшаму «выдае» прэм'еру за прэм'ерай. У сёлетнім сезоне — «Церам-церамок» І.Польскага, «Кавая кантата» І.С.Баха, «Жамчужыны барочнай музыкі» — і, нарэшце, «Сельскі гонар».

Опера напісана італьянцам П.Масканы для конкурсу аднаактовых твораў, аб'яўленага міланскім нотным выдавецтвам. На яго было прадстаўлена 70 сачыненняў, 1-ю ж прэмію журы прысудзіла малавядомаму тады Масканы. Пасля кампазітар напісаў шмат опер, але ніводная не паўтарыла поспеху «Сельскага гонару».

Варта нагадаць: опера створана паводле аднайменнай драмы Д.Верга, у ёй упершыню ў драматычным тэатры з'явіўся сюжэт з жыцця італьянскай вёскі. Адно з галоўных роляў, Сантуца, з поспехам выконвала славуная Элеанора Дузэ.

«Сельскі гонар» належыць да опер, што ставяцца часта. Прычыны — надзіва прыгожая музыка, востры драматычны кафікт, страсці, якія віруюць у любоўным чатырохкутніку. Сярод выканаўцаў — шмат знакамітых спевакоў, сярод якіх і А.Абразцова, якая спявала Сантуцу ў многіх тэатрах, у тым ліку і ў мінскай оперы. Славуны Ф.Дзефірэлі на аснове ўласнага спектакля ў «Ла Скала» паставіў фільм-оперу з А.Абразцовай і П.Дамінга ў галоўных ролях. Музыказнавец В.Дадзімава знайшла звесткі, што на «Сельскім гонары», пастаўленым у Мінску на пачатку XX стагоддзя, прысутнічаў сам аўтар.

Спектакль увасабляўся на нашай опернай сцэне ў 1973 г. — Я.Вашчаком і С.Штэйнам і ў 1996-м — М.Калядкам і В.Цюпай. У апошнім спявалі такія прызнаныя майстры, як Н.Кастэнка і Н.Руднева (Сантуца), С.Франкоўскі (Турыду), А.Саўчанка і Ю.Бастрыкаў (Альфіо), Т.Варапай (Лола).

І вось апошняя мінская прэм'ера... Яна выклікала вялікую цікавасць, пра што сведчыла паўнуткая зала.

«Сельскі гонар» стаўся першай прэм'ерай Віктара Пласкіна, якога тэатр спадзяецца бачыць на пасадзе галоўнага дырыжора. В.Пласкіна запрошаны з Кіева, мае вялікі вопыт і досвед працы і на Украіне, і ў іншых краінах. Эмацыйнасць новага дырыжора вельмі дакладна адпавядала высокаму градусу страсцей, якімі перапоўнена опера. Інтэрмецца на пачатку 2-й дзеі, выкананае аркестрам, выклікала авацыю залы. Падчас абмеркавання спектакля на пашыраным мастацкім савеце крытыкі аднадушна сцвярджалі, што аркестр гучаў вельмі свежа і нечакана, узяўшыся на новую прафесійную вышыню.

Інтэрэс выклікала і імя пастаноўшчыка. Раней рэжысёр А.Нардштэрм паставіў у купалаўцаў «Востраў Сахалін. Частка І» паводле А.Чэхава. У мінулым сезоне працаваў і ў оперы — ажыццявіў пастаноўку «Джані Скікі». Тым разам была камедыя, цяпер — драма. Падалося, «Сельскі гонар» — большая ўдача. У «Джані Скікі» мне асабіста замянілі фрагментарнасць і мноства падрабязнасцей, калі на сцэне шмат персанажаў, але і шмат мітусні. Тут гэтага няма. Мізансцэны дакладныя і вераныя, нічога лішняга.

Стылю рэжысуры адпавядае сцэнаграфія В.Праўдзінай, выхаванкі Б.Герлавана, — вельмі лаканічная, па сутнасці мінімалістычная. Яна стварае вобраз разламананага, пазбаўленага гармоніі свету.

Сцэна са спектакля.

Асабліва моцна сцэнаграфія ўздзейнічае ў фінале, калі фрагменты сцен царквы ператвараюцца... у надмагіллі, у цэнтры якіх гараць чырванню крыжы.

Падзеі оперы адбываюцца ў італьянскай вёсцы, у свята Вялікадня. Вялікае значэнне мае ў спектаклі хор. Справа не толькі ў тым, што маляўнічасць хору ўтварае фон і асяроддзе драмы. Разгорнутыя харавыя сцэны ствараюць святочны, прасветлены, сапраўды боскі настрой. Хор не толькі выдатна спявае, дакладна перадаючы музычны стыль кампазітара (высокі ўзровень майстэрства харыстаў неаднойчы адзначаўся ў рэцэнзіях замежных крытыкаў), падчас самых прэстыжных гастролёў, але і вельмі натуральна ўключаецца ў сцэнічнае дзейства. Вясцоўцы сустракаюцца, вітаюцца, жартуюць, хрыстосуюцца. Яны прыходзяць у царкву сем'ямі, з дзецьмі (апошнія выглядаюць на сцэне вельмі дарэчы). Такім паводзінам, рухам, спевам верыш...

Тым больш нечаканай, страшнай выглядае трагедыя, якая разгортваецца ў святочны дзень. Сантуца Н.Шарубінай першым сваім з'яўленнем прыносіць на сцэну подых і прадчуванне будучай катастрофы. Яна ў такой ступені паглыблена ў свой адчай, трывогу, разгубленасць, рэўнасць, што, здаецца, не заўважае агульнага настрою. Спявачка з вялікай мастацкай сілай ма-



Н.Шарубіна (Сантуца), С.Франкоўскі (Турыду).



Сцэна са спектакля.

лое карціну душы змучанай жанчыны, у пачуццях якой віруюць любоў і нянавісць, імкненне вярнуць былое шчасце і жаданне адпомсціць за свае слёзы і абражаны гонар. Цікавая рэжысёрская дэталі: у царкву цягам Вялікадня заходзяць усе героі спектакля, акрамя... Сантуцы. Так, яна моліцца разам з усімі падчас хрэснага ходу, але ўсё роўна ў царкву не трапляе.



У.Пятроў (Альфіо).

Турыду і Лола — своеасабліва светлая выпаска ў акіяне страсцей спектакля. Яны захоплены ўзаемным пачуццём і ўсёпаглынальнай страсцю. Лола Н.Акінінай увасабляе рубенсаўскі тып прыгажосці, паўнагучную радасць жыцця. І становіцца зразумелым, што вабіць да яе Турыду.

Новымі фарбамі паўсталі ў спектаклі С.Франкоўскі (Турыду) і У.Пятроў (Альфіо). С.Франкоўскі, уладальнік сапраўды італьянскага бельканта, не падобны да сваіх ранейшых герояў, такіх, як рамантычны Манрыка ў «Трубадуры» ці Радамес у «Аідзе». Тыя героі пакутуюць, яны — перад выбарам. Турыду не пакутуе. Ён светлы і легкадумны, такім робіць яго каханне да Лолы. Каб і хацеў, ён ужо ніколі не вернецца да Сантуцы. І таму, што сэрцу не загадаеш. І таму, што на фоне лёгкай, шчаслівай, п'яной Лолы Сантуца, як ні дзіўна... у нечым прайграе. Ці разлічвалі на такія высновы рэжысёр і спявачкі — не ведаю.

Логіка страсці і логіка абавязку рэдка супадаюць. На мяжы адчаа Сантуца расказвае Альфію, мужу Лолы, што жонка даўно не захоўвае яму вернасць. Вельмі эмацыйна і выразна выглядае сцэна, у якой У.Пятроў выяўляе маральны і псіхалагічны злом свайго героя. Зусім нядаўна ён быў такі спакойны, шчаслівы, ураўнаважаны!

Другі склад выканаўцаў іначай расставіла акцэнт у любоўным чатырохкутніку. Калі крохкая, невысокага росту Сантуца Н.Шарубінай часцей выглядае ахвярай, дык Сантуца А.Якушэвіч, высокая, статная і прыгожая жанчына, выглядае як гераіня. Але, на жаль, без... героя. Турыду (Я.Нялепа) пакуль не пераконвае. Ён, крыху хадульны і інфантальны персанаж, зусім не варты такіх глыбокіх і моцных пачуццяў. І, падаецца, дзвюм жанчынам няма сэнсу вар'яцца і змагацца з-за яго. Калі Турыду С.Франкоўскага ў фінале шкада,

дык персанаж Я.Нялепы спачування не выклікае.

Побач з трагедыяй і стыльнай Сантуцай А.Якушэвіч Лола Н.Акінінай выглядае праставатай і амаль пошлай. Тады паўстае пытанне: ці слушныя перажыванні Альфію з-за такой Лолы? У другім складзе Сантуца (А.Якушэвіч) і Альфію (У.Пятроў) — два моцныя полюсы, на якіх і трымаецца спектакль.

Кола трагедыі пашыраецца. І вось развязка спектакля: абражаны муж, Альфію, забівае Турыду. Зразумела, што Альфію або трапіць у турму (у фінале фільма Ф.Дзефірэлі на ўскраіну вёскі крочаць салдаты, каб арыштаваць героя), або павінен хавацца.

У фінале на сцэне застаюцца тры ўзрушаныя, глыбока няшчасныя жанчыны: Мама Люцыя, якая страціла адзінага сына (партыю вельмі ўдала спявае М.Аксёнава, яна пераканаўча перадае хатнюю «ўтульнасць» і спагадлівасць сваёй гераіні), Лола, у якой цяпер няма ні мужа, ні каханка, і Сантуца — яна таксама адна, — з якой трагедыя і пачалася.

Фінал пастаноўкі прымушае шмат аб чым задумацца. Ці такога выніку хацела дасягнуць Сантуца? Ці думаў Турыду, што мімалётнае каханне і ягонае нявернасць прывядуць да ракавой развязкі? Ці магла і ці павінна была Сантуца дараваць? А калі б яна ўсё-такі зайшла ў царкву, ці дапамаглі б ёй свята і Бог дараваць Турыду ягоную здраду? Ці вярнуліся б да яе душэўны спакой і раўнавага? Ці мог дараваць Альфію? У кожнага героя гісторыі сваё разуменне гонару, які трэба абараняць.

Пераплеценныя лёсы... Учынак аднаго героя адгукваецца, па доўгае рэха, у лёсе другога. Каханне, страсць і абавязак, рэўнасць і помста — вечныя тэмы мастацтва. Заўжды хваляючая гісторыя, увасобленая ў верыскай драме.

Н.Акініна (Лола).



«О музыка, табою паланёны!»

Напрыканцы сезона Нацыянальны тэатр оперы прадставіў шэраг прасектаў, міма якіх наўрад ці мог прайсці зацікаўлены меламаман.

У малой зале філармоніі артысты аркестра оперы паказалі праграму «О музыка, табою паланёны!», прысвечаную памяці славуэтага скрыпача, народнага артыста Беларусі Льва Гарэліка, які некалькі дзесяцігоддзяў жыцця аддаў самаахвярнаму служэнню тэатру і ягонаму аркестру.

Нярэдка бываючы на філарманічных канцэртах, заўважаю, як часта з праграмы ў праграму вандруюць адны і тыя ж творы, кампазітары. Яно і зразумела: шлягер, інструментальны ці оперны, — бяспройгрышны. Публіка з радасцю пазнае знаёмыя мелодыі. Але ж дасведчанаму слухачу і меламану хочацца і «незаязджаных», малавядомых твораў!

Канцэрт, прысвечаны Л.Гарэліку, — узор таго, як цікава, арыгінальна, сапраўды непаўторна можа быць складзена праграма. Уражваюць ужо адзін толькі пералік кампазітараў і назваў, велізарны часавы і стыльвы дыяпазон. Ад І.С.Баха і Г.Гендэля — да Л.Абеліёвіча і Д.Элінгтана, ад А.Хачатурана — да Ж.Біза, ад А.П'яцолы — да Д.Шастаковіча, ад Г.Дзінікі — да П.Сарасата.

Слухачы былі ўзрушаны і колькасцю варыянтаў інструментальнага складу, прадстаўленых у адной вечарыне. Струнны квінтэт, брас-квінтэт, дуэты фартэ-піяна са скрыпкай, трубой і кларнетам, ансамбль ма-рымбаў... Годным завяршэннем стаўся нумар «Сербская ігра» Н.Жыўковіча ў выкананні ансамбля «Minsk percussion classic» пад кіраўніцтвам У.Судноўскага. Віртуознасць вышэйшага класа! Як адлюстраванне віртуознасці музыканта, якому прысвячалася праграма...

Яшчэ адзін важкі юбілей, які таксама годна адзначыў Тэатр оперы: да 100-годдзя з дня нараджэння вядомага канцэртмайстра Сямёна Талкачова быў паказаны «Яўгеній Анегін» з абноўленым складам выканаўцаў.

Народны артыст Беларусі С.Талкачоў — з ліку тых, хто закладваў падмурак айчынага музычнага мастацтва. З ім, выдатным канцэртмайстрам, вельмі любіла выступаць наша оперная зорка Л.Александровская. Калі С.Талкачоў памёр, Ларыса Пампееўна прамовіла падчас развітання: «Страціць такога канцэртмайстра — усё роўна што страціць голас...» І — больш з канцэртамі не выступала.

Вядучыя партыі ў «Анегіне» выконвалі маладыя, але дастаткова вопытныя артысты: Таццяны Ларынай — А.Масквіна, Анегіна — У.Громаў, Ленскага — Ю.Гарадзецкі, Вольгі — А.Салло. Даручэнне вядучых партый у класічных операх маладым спевакам — шлях плённы і перспектывны, бо яны здольны надаць класічным вобразам неспасрэднасць, эмацыйнае хваляванне і... успрыняць іх з гледзішча сучаснага чалавека, што

ФОТА АЛЁГА ГАРДЫНЧА



«Яўгеній Анегін» П.Чайкоўскага. Сцэна са спектакля.

дырыжор, які стаіць за пультам з 1971 (!) года. Велізарны ягоны творчы набытак! У рэпертуары Л.Ляха — «Царская нявеста», «Севільскі цырульнік», «Травіята», «Аіда», «Рыгелета», «Кармэн», «Князь Ігар». Ён дырыжыруе таксама больш як 20 балетнымі спектаклямі. Свой высокі прафесіяналізм засведчыў дырыжор і падчас пастаўкі авангардысцкай оперы В.Кузняцова «Нататкі вар'ята». Невыпадкова ў юбілейным канцэрте Л.Ляха з задавальненнем удзельнічалі і прызнаныя майстры вакалу М.Маісеенка, Я.Пятроў, Т.Глаголева, А.Шведава, і іх маладзейшыя калегі Н.Акініна і А.Краснадубскі.

Складаную мастацкую задачу паставіў перад сабой саліст оперы Уладзімір Громаў, калі ў падзагалюку свайго сольнага канцэрта «Песні вандраванняў» пазначыў: «Вакальныя цыклы XX стагоддзя». Здавалася б, артысту, які мае рамантычную знешнасць, — толькі шлягеры спяваць ды ўрыўкі з партый герояў-каханкаў! Але ж не...

Праграма прагучала ў малой зале філармоніі, а ўключаны ў яе былі творы Р.Вогана-Вільямса (разгорнуты вакальны цыкл, у



Спявак У.Громаў падчас творчай вечарыны «Песні вандраванняў».

палітарам варта спецыяльна напісаць сатырычную ці хоць бы камедыю оперу.

лучыць класіку з сённяшнім днём.

Да ліку музыкантаў оперы, якія плённа працуюць сёння, належыць і дырыжор Леў Лях. Шыкоўным канцэртм у вялікай зале філармоніі тэатр адзначыў ягоны 70-гадовы юбілей і 40-годдзе творчай дзейнасці. Леў Палікарпавіч — старэйшы беларускі

КАЛОССЕ КОЛАСАЎСКІХ ПЕСЕНЬ

НАДЗЕЯ БУНЦЭВІЧ

IX Нацыянальны фестываль беларускай песні і паэзіі «Маладзечна-2007» акцэнтаваў, вядома, постаці Янкі Купалы і Якуба Коласа: 125-годдзе з дня нараджэння — цудоўная юбілейная дата.

Вялізныя партрэты песняроў зямлі беларускай упрыгожвалі галоўную фестывальную сцэну на плошчы. Жывапісныя выявы, прывезеныя з фондаў «профільных устаноў» — музеяў Янкі Купалы і Якуба Коласа, экспанаваліся на выстаўцы ў мясцовым музеі. Зусім маленькія фота красаваліся на календарых, што ўручаліся гасцям. Так што з «відэарадам» усё было ў парадку.

А як жа слова песняроўскае? Гучала і яно. Прычым у розных варыянтах — ад «аўтэнтых», калі над плошчай набіралі

моц запісы галасоў Купалы ды Коласа, да спеваў, калі вершы спалучаліся з музыкай. Да таго ж, паэты — удзельнікі свята — чыталі свае любімыя вершы юбіляраў (што пры ўмове шчырасці магло прэтэндаваць і на своеасаблівае даследаванне сучаснай паэтычнай эстэтыкі, і на пераасэнсаванне многіх твораў класікаў). Гучалі і надзвычай удалыя «фантазіі на тэму» — у спектаклі Мінскага абласнога драматычнага тэатра «На другі дзень Сёмухі», пастаўленым паводле купалаўскай п'есы «Прымакі».

Ды ўсё ж сама ідэя фестывалю песні і паэзіі (які, праўда, усё больш набліжаецца да шырокамаштабнага фестывалю мастацтваў) мусіла засяродзіць увагу не проста на музыку, а менавіта на песні. І хоць камерная праграма (названая радком з Уладзіміра Дубоўкі «О Беларусь, мая шпышына!») прэтэндавала на вельмі тонкае і густоўнае паглыбленне як у сутнасць купалаўскай шляхетнасці, звернутае да гістарычных рэалій, так і ў размаітасць музычнай культуры XX стагоддзя, усё ж галоўнай фестывальнай падзеяй нават па раскладзе свята павінны былі стаць дзве канцэртныя праграмы — «...Мне засталася спадчына» і «Мой родны кут, як ты мне мілы», змацаваныя ў адно магутнае выступленне Нацыянальнага канцэртнага аркестра на чале з Міхаілам Фінбергам, які традыцыйна ажыццяўляў мастацкае кіраўніцтва фестывалем.

Канцэрт адкрыцця фестывалю наведваў шмат на якія думкі. І пра адэкватнасць песень некаторым вершам, і пра мастац-

кія знаходкі кампазітараў. Як ні дзіўна, але тэматычная скіраванасць праграмы вылучыла сярод пярастага суквецця кампазітарскіх імёнаў усяго толькі тры: Ігара Лучанка, чыя «Спадчына» даўно стала прызнанай класікай; Ігара Паліводу, чый колішні цыкл «Беларушчына» паводле Янкі Купалы — зноў-такі ўвасабленне песеннай класікі, хіба што, можа, не такой «раскручанай»; Эдуарда Зарыцкага — аўтара новага коласаўскага цыкла і купалаўскай песні «Князь».

Прасочвалася заканамернасць: калі лучанкоўскія шэдэўры ўзніклі ў сярэднявеччы з У.Мулявіным і «Песнярамі», дык цыклы І.Паліводы (акрамя купалаўскага, у яго ёсць таксама багдановічаўскі і куляшоўскі) і Э.Зарыцкага (акрамя коласаўскага, згадаем караткевічаўскі) — у супрацоўніцтве з маэстрам М.Фінбергам і яго аркестрам, якія выступілі не толькі выканаўцамі твораў, але і іх заказчыкамі.

Пры такім «цыклічным» паказе песень І.Паліводы і Э.Зарыцкага відавочнымі становіліся як агульная тэндэнцыя да сінтэзу песні з іншымі жанрамі, так і аўтарская індывідуальнасць кожнага: схільнасць да спалучэння песні з камернай музыкай у І.Паліводу — і з побытавымі жанрамі XVIII–XIX стст. у Э.Зарыцкага: фанфарамі, мазуркай, паланезам, вальсам. Коласаўскія вершы ў яго цыкле быццам узраслі, расцвілі, закаласавалі. Бо кожны — не адно зярнятка свежых ідэй, а суцэльны іх колас. І ў такім «калосці» песень-вершаў нашых народных паэтаў-класікаў — сутнасць фестывалю.



Падчас фестывалю.

ФОТА ЮР'Я ВІНОГРА

ВЕРА Ў ГАРМОНІЮ І ЧАЛАВЕКА

ЯЎГЕН ШУНЕЙКА

Выстава Аляксандра Батвінёнка, якая адбылася ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі «Палац мастацтва», прадэманстравала, што скульптару ёсць чым падзяліцца з глядачом: гэта адкрыцці, зробленыя цягам штодзённага яго судакранання з навакольным светам і ў працэсе асэнсавання ім нацыянальнай культуры і гісторыі.

Так і карціць па завядзённым адзначыць, што «малады скульптар» Аляксандр Батвінёнак, як і ў далекаватыя ўжо 1980-я гады, зноў упэўнена заявіў пра сябе сваімі выразнымі вобразнымі і адмыслова ўвасобленымі ў розных скульптурных матэрыялах тэмамі і ідэямі. За дваццацігоддзе паслядоўнай творчай дзейнасці аўтар этапнай скульптурнай кампазіцыі «Памяці беларускіх пісьменнікаў-франтавікоў» так сцвердзіўся ў сваім майстэрстве, што, здаецца, надышоў ужо час казаць пра А.Батвінёнака як пра аднаго з лідараў беларускай скульптуры. Ад таго перыяду ён захваў неабыхавасць да значных грамадскіх праблем, імкненне да выяўлення вобраза чалавека патрыятычнага, ахвярнага, ідэалізаванага. Наўрад ці

і іншыя нашы вядучыя майстры разца збіраюцца адмаўляцца ад гэтага досведу на карысць «чыста фармальных», «безаблічных» рашэнняў.

Магчыма, французы пасля А.Бурдэля і А.Майоля могуць сабе дазволіць і не развіваць сучасную скульптуру, усталяваць бронзавыя манументы ў атачэнні дызайнерскіх пластыкавых артэфактаў. Мабыць, немцам больш даспадобы аголеныя канструкцыі з іржавага металу, якія сімвалізуюць час вызвалення ад псеўдакласічных «звышчалавекаў».

А для нас як ніколі актуальнай становіцца скульптура, якая ўмацоўвае веру ў гарманічна развітога чалавека, увасабляе лепшыя нашы нацыянальныя якасці. Скульптура можа данесці да нас і вобразы тых герояў, якія сталі гонарам не толькі зямлі беларускай, але і ўсяго цывілізаванага свету. Тут без акадэмічнай школы не абыходзіцца. Яе метады формаўтварэння больш універсальныя ў параўнанні з эпатажнымі заходнімі ўзорамі далёкай ад класічнай гармоніі пластыкі, якая выдатна ўвасабляе наватарскі эстэтычны пералом 1910–1970-х гг., але ні ў якім разе не сімвалізуе сучасны глабальны перыяд культурнага адраджэння шматлікіх еўрапейскіх і не-еўрапейскіх краін, народаў і цэлых рэгіёнаў.

У гэтым сэнсе А.Батвінёнак дае сваім станковым выставачнымі працамі прыклад вельмі стараннага і надзейнага традыцыяналізму. Яго праект помніка Ф.Дастаеўскаму падаецца вельмі трапным і актуальным менавіта па псіхалагічнай сканцэнтраванасці. Гэты асаблівы стан задуманасці, духоўнай злучанасці з лёсам роднай нацыі і ўсяго чалавецтва ўласцівы і сучаснай беларускай творчай інтэлігенцыі. Дасведчанаму скульптару-партрэтысту наш час дорыць выдатную тэму — стварыць вобразную галерэю сучасных літаратараў, навукоўцаў, кампазітараў, філосафаў, гісторыкаў, дзеячаў тэатра і кіно. Не абавязкова чакаць сто і больш гадоў, каб звярнуцца потым на падставе фота- і відэаматэрыялаў, напрыклад, да ўвасаблення постацей або партрэтаў

Я.Брыля, Я.Глебава, В.Шматава, С.Станюты, іншых дзеячаў беларускай культуры і навукі.

Скульптар засаблівай пластычнай пяшчотай звяртаецца да персаніфікацыі беларускай жаночасці. Яго сучасныя «Евы з яблыкамі», адна з якіх адліта ў бронзе, а другая выразана з дрэва, сваёй мяккасцю, пластычнасцю падпарадкоўваюць гэтыя матэрыялы, нівелююць іх характар. Але галоўная ідэя гэтых дзвюх скульптур — не ў ідэальна выкананым «паўторы» тэмы. Безумоўна, вельмі важна, што аўтар не стамляецца ўслаўляць класічнае хараство і духоўную чысціню нашых суайчынніц, пра якія так мала сказана ў сучаснай паэзіі, а яшчэ менш — у жывапісе, графіцы і скульптуры.

У мармуры мастак пры стварэнні алегарычных жаночых постацей дасягае асаблівага вобразнага кантрасту ў судакрананні мякка апрацаваных і «не кранутых» разцом фрагментаў. Позы



Венера. Мармур, жэмчуг. 2004.



Ю. Бронза, мармур. 2007.

фігур напружаныя, у іх не прачытваецца геданістычная салонная «мягкасць». Яны пранікнёна і шчыра сімвалізуюць пэўную пераходную фазу, апошняе намаганне ў вобразным супрацьстаянні новага і старога, дасканаласці і брутальнасці. Зграбна-элегічная пластыка, здаецца, ужо вызваляецца з каменных «абдымкаў» неапрацаванай мармуровай масы, але нешта яшчэ трымае, скоўвае яе, не дазваляе свабодна рухацца.

Гераінямі нашага часу ўспрымаюцца скульптурныя статуэткі балерын, годныя і непакісныя па сваёй бронзава-грацыйнай сутнасці. Аўтар знайшоў выразную тэму, якую можа нястомна працягваць. Дакладней, ён здолеў уваскрэсіць дасканалую «балетную» тэматыку, якая ледзь бліснула напачатку 1970-х гг. у маладзёж-



Язычніцкі танец. Дрэва, саломка. 2007.

най беларускай скульптуры і рантоўна знікла без аніякіх істотных прычын. Цягам усяго гэтага часу класічная танцавальная беларуская школа не пераставала развівацца і дасягнула небывалых вяршынь. А.Батвінёнак далучыўся да яе высокай пластычнай ноты, распачатай у еўрапейскай наватарскай скульптуры Э.Дэга, і значна вырас як майстар стылістычных абагульненняў, кантрастных супастаўленняў і шматзначных асацыяцый. Яму варта і надалей пашыраць свае павязі з навацямі беларускага сцэнічнага жыцця, якое можа падказаць не адну цікавую псіхалагічную, пластычную ідэю, адпаведную імклівым зменам, памкненням нашага часу.



Беларускія майстры XVII ст. Дрэва, пазалота. 1991.

Скульптар шмат і плённа працуе з дрэвам. Магчыма, яго «сямейныя» партрэты маюць характар акадэмічных «штудый», імкнуцца «перадаць падабенства». Але, тым не менш, сама структура дрэва спрыяе жывому, светламу, натуральнаму ўвасабленню той ці іншай тэмы. Найбольш выразныя кампазіцыі ў гэтым традыцыйным для хрысціянскіх храмаў і свецкіх асяродкаў духоўна-эстэтычнага выхавання матэрыяле прысвечаны Багародзіцы і Архангелам. Мастак стварае вобразы, якія значна мадэрнізуюць сакральную беларускую поліканфесійную скульптуру. Арыгінальным дадаткам да іх каларыстычна-пластычнай трактоўкі, апроч мяккай таніроўкі і паліхроміі, з'яўляецца аплікацыя з тонкіх «праменьчыкаў» саломкі. Гэты метады падкрэслівання скульптурнай пластыкі залацістымі пасачкамі не мае аналагаў. Першаўзорам для скульптара сталі ікананічныя творы позневізантыйскага стылю з кантрастнымі вобліскамі на абліччах і адзенні святых. І гэта даказвае, што нацыянальныя традыцыі могуць адыгрываць у развіцці сучаснай скульптуры, арыентаванай на духоўныя каштоўнасці, самую наватарскую ролю.

Можна чакаць ад скульптара ў далейшым кампазіцый, прысвечана

ных майстрам-разьбіярам, керамістам і іншым творцам непаўторных дэкаратыўных шэдэўраў. У сваіх новых творах ён вырашае фальклорныя, міфалагічныя тэмы, балазе нядаўна ўбачылі свет навукова-папулярны даведнік «Беларуская міфалогія» і ёмістая двухтомная «Энцыклапедыя беларускага фальклору» — невычэрпныя крыніцы яшчэ нераспрацаваных тэм і сюжэтаў.

А.Батвінёнак як скульптар перажывае унікальны для сталага ўзросту «маладзёжны» стан творчай натхнёнасці і захопленасці прыгожым, духоўна-ўзвышаным. Такія ўзорныя арыенціры — не міраж у пустэчы нігілістычнай безідэінасці, а трывала і надзейная перспектыва для шматграннага творчага развіцця. А калі ўлічыць, што «першы маладзёжны» перыяд творчасці пяцідзесяцігадовага мастака — гэта толькі набыццё патрэбнага досведу, то наступны, сталы перыяд дазваляе больш хутка, больш упэўнена дасягаць высокіх мэтаў. Мабыць, трапяткія і разам з тым магутныя крылы херувімаў, якія так выразна матэрыялізуе скульптар у дрэве, не могуць не акрыляць і яго самога ў смелым руху да новых вобразных адкрыццяў, неадлучных ад зямлі і неба Беларусі, яе яшчэ не ўслаўленай належным чынам гісторыі, сучаснасці і будучыні.



Дастаеўскі. Бронза, граніт. 2006.

Архангел Міхаіл. Бронза, мармур. 2001.



Летні артпрыпар

Складана вызначыць, якая падзея ў мастацкім жыцці горада і рэспублікі стала галоўнай для сёлетняга лета. Магчыма, выстава «Палоннікі красы» са збораў Дзяржаўнай Траццякоўскай галерэі, якая прадоўжыцца да 15 верасня. Зрэшты, калі быць больш дакладнай, у згаданай экспазіцыі прадстаўлены таксама карціны са збору Нацыянальнага мастацкага музея Беларусі. І гэта невыпадкова, бо наш музей уваходзіць у пяцёрку музеяў з лепшымі калекцыямі работ рускай класікі — разам з Траццякоўскай галерэяй, Рускім музеем, Музеем выяўленчага мастацтва імя Пушкіна, кіеўскім Музеем рускага мастацтва. У планах яшчэ адзін цікавы праект: паказаць беларускія, расійскія і ўкраінскія абразы, якія ўяўляюць і мастацкую, і гістарычную каштоўнасць.

Падчас экспанавання выставы дырэктар Нацыянальнага мастацкага музея Уладзімір Пракапцоў стаў ганаровым замежным сябрам Расійскай акадэміі мастацтваў. Урачыстая цырымонія пасвячэння ў акадэмію адбылася ў Зале царкоўных сабораў Храма Хрыста Збаўцы ў дні святкавання 250-годдзя з дня заснавання акадэміі. Акадэмічныя мантыі і ганаровыя рэгаліі былі ўручаны таксама прадстаўнікам Японіі, Францыі, Харватыі, расійскім рэжысёрам М.Міхалкову і Ю.Любімаву. Акрамя У.Пракапцова, сёння ў Беларусі акадэмікамі Расійскай акадэміі мастацтваў з'яўляюцца народны мастак СССР і Беларусі М.Савіцкі і народны мастак Беларусі Г.Папалаўскі. Ганаровае адзначэнне У.Пракапцова невыпадковае: расійска-беларускае супрацоўніцтва ў галіне выяўленчага мастацтва сапраўды значна актывізавалася пасля таго, як ён узначаліў Нацыянальны мастацкі музей. Цягам апошніх гадоў там адбыліся выставы многіх расійскіх мастакоў — Я.Сідарава, В.Несцяжэнкі, А.Шылава, З.Цэрэтэлі, а ў будучым годзе плануецца выстава І.Глазунова.

А тым часам у Добрушы (Гомельская вобласць) адрэстаўраваны гістарычны будынак колішняй школы, пабудаванай сто гадоў таму князем Паскевічам для дзяцей рабочых папяровай фабрыкі, быў аддадзены пад раённы краязнаўчы музей. У выставачных залах размясцілася пастаянная экспазіцыя, а таксама адкрыта персанальная выстава ўраджэнца гэтага раёна У.Пракапцова «Мая Беларусь». Сярод дваццаці палотнаў, прадстаўленых на ёй, ёсць і тыя, што прысвечаны Добрушскаму краю.

Цікавасць выклікала міжнародная выстава «Аква-рэальная сябрына», арганізаваная ў Полацкай мастацкай галерэі творчай суполкай «Віцебская акварэль» у рамках міжнароднага навукова-творчага сімпозіума



В.Паўлавец. Зімовы краявід. Папера, акварэль. 2006.

табнай. У ёй былі прадстаўлены 150 работ акварэлістаў з Беларусі, Украіны, Расіі, Латвіі, Літвы. На адкрыцці прысутнічалі вядомыя мастацтвазнаўцы з Беларусі і Расіі.

Сярод удзельнікаў — шмат вядомых мастакоў. Свае складаны асацыятыўныя пластычныя пабудовы прадставіў У.Рынкевіч, вытанчаныя, пазытыўныя, паветраныя пейзажы — В.Паўлавец. Нечакана было сустрэць на выставе работы Р.Вашкевіча, які даказаў, што «гуляць» у постмадэрнізм можна і ў акварэлі. Заўважнымі акцэнтамі загучалі ў экспазіцыі творы М.Араслава, З.Літвінавай, М.Бушчыка, Г.Папалаўскага. Безумоўна, шмат было віцэбран. Напрыклад, Г.Шутаў зноў паказаў мазаічна-плямістыя нацюрморты, якія ўжо сталіся ледзь не візітоўкай беларускай акварэльнай школы. Увогуле, і гэта вынікае з выставы, акварэль яшчэ раз пацвердзіла сваё аўтарытэтнае месца ў сучаснай жывапіснай школе. Выстава шчодро прадэманстравала жанравую разнастайнасць: партрэты і пейзажы, нацюрморты і натурныя эскізы, абстрактныя кампазіцыі і архітэктурныя фантазіі. Ёсць мастакі, якія працуюць у «класічнай» акварэлі, ёсць тыя, хто набліжае акварэльны твор да алейнага жывапісу, аксамітнай пастэлі, хто піша акрылавымі фарбамі або робіць «дзіцячыя» шматковыя калажы.

Яшчэ адной, безумоўна, важкай падзеяй кожнага лета робіцца абарона дыпломных работ. Самая вялікая ўвага па традыцыі надаецца абаронам у Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў. На экспазіцыі, якую ў гэты час стварае ў Музеі БДАМ кожная з кафедр, унікальны даследчык можа знайсці актуальны рэзэ сённяшняга маладзёжнага мастацтва. Тут вызначаюцца тэмы, якія хваляюць маладых, матэрыялы, якімі яны валодаюць найлепш, пластыка, якую яны лічаць адпаведнай сваім задумам. Што да агульнага ўзроўню выпускнікоў акадэміі, дык год на год не прыходзіцца: адбываюцца і ўздымы, і падзенні (быў час, калі відавочна панавала фармалізацыя кампазіцыйных сродкаў). Безумоўна, сучаснаму студэнту цяжка прытрымлівацца рамак акадэмічнай адукацыі пры наяўнасці спакуслівых навамодных накірункаў, ды і сама моладзь стала больш рухомай, на яе ўплываюць шырокае інфармацыйнае поле, тэндэнцыі замежнага мастацтва. Сёлетня абарона дыпломных праектаў у цэлым парадавала — асабліва ў графікаў, скульптараў, мастакоў манументальна-дэкаратыўнага мастацтва. Сярод апошніх вызначыўся Г.Отчык, які зрабіў выдатную мазаіку на адным з будынкаў мінскага прадпрыемства «Керамін». У работах дыпломнікаў кафедры жывапісу, на жаль, як і раней, не надта выяўляецца індывідуальнасць мыслення студэнта. Аднак і тут ёсць станоўчыя зрухі: сёлетнія дыпломнікі паспрабавалі свае сілы ў шматфігурных кампазіцыях, вырашэнні складаных сюжэтных ліній, адлюстраванні жыццёвых калізій.

Д.Казлоў. Дыпломная работа «Мае сучасніцы». Гіпс. 2007.



АБЛІЧЧА ІМГНЕННЯ

КАЦЯРЫНА КЕНІГСБЕРГ

У рамках абвешчанага ў Беларусі Года нямецкай культуры Пасольства ФРГ і Інстытут імя Гётэ ў Мінску правялі конкурс фатаграфіі і графікі «Імгненні нямецкай культуры-2007». Да ўдзелу былі запрошаны студэнты і выпускнікі нашых вышэйшых і сярэдніх навучальных устаноў. Прапанова выклікала вялікую цікавасць. Сведчанне гэтаму — прадстаўленыя 428 фатаграфічных работ 53 аўтараў і 113 графічных лістоў 31 аўтара.

Конкурс меў на мэце зацікавіць беларускую моладзь рэаліямі сённяшняй Германіі, яе літаратурай і мастацтвам, таму прадстаўленыя творы мусілі мець выразныя кропкі сутыкнення з культурай суседняй дзяржавы. На жаль, многія з удзельнікаў падыходзілі да справы без асаблівай фантазіі: фатаграфіі адлюстроўвалі краявіды, архітэктурныя нямецкіх гарадоў або, як выключэнне, нямецкія аўтамабілі на фоне беларускай прыроды. Мастакі-графікі ў асноўным засяродзіліся на ілюстрацыях да твораў нямецкай літаратуры. Толькі невялікая частка работ адпавядала патрабаванням: у іх аснове былі разважанне, канцэптуальная паліка, асэнсаванне досведу нямецкай мастацкай культуры. Менавіта іх аўтары былі ўзнагароджаны прэміямі трох ступеняў у намінацыях «Фатаграфія» і «Графіка». А Гран-пры журы так нікому і не прысудзіла.

У фотаздымках, якія сталі пераможцамі, не было простага фіксацыі бягучых момантаў або падзей жыцця. Іх вылучала не рэпартажнасць, а імкненне знайсці сутнасцю дэталі, злавіць тое адзінае імгненне, праз якое можна раскрыць тэму фотаздымка. Мова фатаграфіі здаецца універсальнай і нескладанай па форме, але яна — непазбежна аўтарская. Камера фіксуе менавіта погляд (светаўспрыманне) фатографа. Удзельнікі мастак заўжды здольны выявіць аблічча імгнення.

Менавіта такое бачанне рэчаіснасці стала адметнай рысай твораў пераможцы конкурсу ў намінацыі «Фатаграфія» Аляксея Прасолава. Здымкі, зробленыя ў Берліне і Бад-Годэсбергу, адлюстроўва-

А.Смага. Фауст. Папера, акварэль, туш, пяро. 2007.



А.Прасолаў. Берлін. Лічбавае фота. 2005–2006.



В.Ягоўдзік. Шварцвальд. Лінарыт. 2007.



юць асаблівае архітэктурнае рашэння ў і малых пластычных форм сучаснай Германіі. Здавалася б, гэта проста зафіксаваны ўспаміны аб падарожжы, але агульны візуальны шэраг работ з нечаканымі ракурсамі агляду, вылучэннем пэўных характэрных дэталей імгнення прыцягвае ўвагу гледача. Успрыманне рэальнасці залежыць ад «фатаграфічнасці» погляду аўтара, які стварае своеасаблівую штучную рэальнасць, шматразова адфільтраваную аб'ектывам камеры.

Тэмы іншых намінацый конкурсу былі самыя разнастайныя. Хтосьці шукаў раўнавагу паміж старымі традыцыямі і навацямі ў Германіі, хтосьці прымушаў таямнічыя расплывістыя фігуры, падобныя на казачных герояў братоў Грым, танчыць на фоне лесу. Журы таксама адзначыла творы К.Сумаравай і А.Губарава. Таленавітая выпускніца Акадэміі мастацтваў Кацярына Сумарава, пасля жывапісу і графікі, пасляхова асвойвае лічбавае фота. Яе «Ода да радасці» — арыгінальная калажная інтэрпрэтацыя сцяга і гімна Еўрасаюза. Фота Аляксея Губарава «Фрэдзі Кругер любіць Карлсберг» адлюстроўвае прыхільнасці сучаснай маладзёжнай культуры.

У параўнанні з фатаграфіяй, задача графікаў была больш складанай. Воб-раз Германіі яны мусілі вырашаць праз знакавае, знайсці адпаведную задуму пластыку і тэхніку выканання і ўрэшце прадставіць арыгінальны погляд на рэчаіснасць. Менавіта маладыя графікі выкарыстоўваюць усю разнастайнасць графічнай мовы і пластыкі, балансуюць на мяжы прадметнасці і фарматворчасці, усё больш ускладняючы канструкцыйную і сюжэтную выразнасць сваіх твораў. Усе намінацыі конкурсу бліскуча валодаюць графічным майстэрствам. Першае месца ў намінацыі «Графіка» заняла Вера Ягоўдзік, студэнтка другога курса кафедры графікі БДАМ, за серыю лінарытаў «Лясы Шварцвальда» па матывах твораў В.Гаўфа. Пры гэтым яе работы сталі прыкладам вельмі прафесійнага вырашэння тэмы. «Шварцвальд» перакладаецца з нямецкай мовы як «чорны лес». У лістах пераможцы сапраўды створаны вобраз чорнага загадкавага лесу, які заварожвае гледача сваімі глыбокімі і цяжкімі чашчобамі. Вытанчаныя сілуэты, спалучэнне дакладных штрыхоў і ліній, прафесійна выбудаваная кампазіцыя падкрэсліваюць своеасаблівасць работ. Маладыя графікі, якія занялі прызавыя месцы, парадавалі тонкім пачуццём кампазіцыі і каларыту, сучасным вобразным мысленнем, нетрадыцыйнасцю адлюстравання сюжэтаў кніг нямецкіх аўтараў, свабоднымі імпрывізацыямі на матывы архітэктуры, філасофіі Германіі.

ПАМІЖ СУБ'ЕКТАМ І ЦЕЛАМ

НАТАЛЛЯ ШАРАНГОВІЧ

Новы мастацка-выставачны праект «Чалавек і кола» быў прадстаўлены гледачам у галерэйна-выставачным комплексе Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі. Адвечны непераможны рух наперад мастакі ўвасобілі рознымі пластычнымі сродкамі. Жывапіс, які склаў аснову экспазіцыі, вылучаўся грунтоўнасцю вырашэння тэмы, метафарычна-алегарычнымі асацыяцыямі, выразнымі знакавымі кодамі. Перад адкрыццём выставы адбыўся перформанс «Імага», які задумалі і здзейснілі маладыя мастакі Канстанцін Мужаў, Алег Касцючэнка і Сяргей Варкін.

Перформанс ужо даўно перастаў быць нейкай дзівоснай рэдкасцю ў час правядзення мастацкіх акцый у Мінску. Гэтаму паспрыялі і штогадовыя міжнародныя фестывалі перформансаў «Навінкі», якія «легалізаваліся» ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва. Перформансы самага нечаканага зместу і ўвасаблення, з рознай колькасцю ўдзельнікаў, працягласцю ў часе паспяхова суправаджаюць многія маладзёжныя і канцэптуальныя праекты. Але варта сказаць, што ўдзельнікі гэтых амаль тэатралізаваных відовішчаў звычайна імкнуцца абысціся як мага меншымі матэрыяльнымі затратамі, скарыстоўваючы танныя матэрыялы. Гэты накірунак сучаснага мастацтва аплачваецца рэдка, у нашай краіне ён трымаецца на энтузіязме моладзі, якая імкнецца такім чынам выявіць уласнае асэнсаванне рэчаіснасці, увасабіць свае жыццёвыя прыярытэты праз формы актуальнага мастацтва.

Перформанс, які адбыўся ў падтрымку адкрыцця выставы «Чалавек і кола», аказаўся важкім ва ўсіх сэнсах. На фоне бібліятэкі тры рознакаляровыя постаці — белая, жоўтая і чырвоная — кацілі велізарнае трохметровое кола. Гэтую канструкцыю з металічнай трубы давялося спецыяльна заказваць на адным з мінскіх заводаў. Нялёгкай справай стала для ўдзельнікаў і непасрэдна само дзеянне: белы чалавек ішоў унутры кола, а жоўты з чырвоным кацілі канструкцыю. У дзеяння гарачыні фарба на целах плавілася, а вага кола рабілася невыноснай.



Перформанс «Імага».

Затое эффект прыдуманнага кіраўніком групы К.Мужавым дзеяння быў навідавоку: людзі спыняліся, уважліва сачылі за маўклівым рухам дзіўных постацей, нехта пасміхався, нехта фатаграфавалі, жанчыны сталага ўзросту імкнуліся высветліць, што ж усё гэта значыць...

Ідэя гэтага перформансу — імкненне асобы да ведаў, а кола — сімвал інтэлектуальнага развіцця. Белая фігура ў коле (С.Варкін) — гэта чалавек, які набывае веды, па сутнасці, нараджаецца. Жоўтая (А.Касцючэнка) і чырвоная (К.Мужаў) сімвалізуюць сэрца і розум, якія і падштурхоўваюць асобу да развіцця. У гэтым дзеянні ролю адыгрываюць усе навакольныя аб'екты, якія надзелены

рознымі якасцямі: гукам, колерам, дынамікай, статэкай. Сукупнасць усіх гэтых элементаў праекта і выяўляе сэнс дзеі. У самой канструкцыйнай форме кола ўвасабляецца рух. Калі кола спыняецца, спыняецца і развіццё, бо статыка — гэта антыпод імкнення да ўдасканалення.

Праўда, назва дзеяння — «Імага» — большасці гледачоў нічога не гаварыла. Між тым разуменне перформансу павінна пачынацца менавіта з гэтага слова. У вузкім сэнсе «імага» — гэта апошняя стадыя развіцця насякомага, вобразна кажучы, — матылёк, які толькі-толькі выйшаў з кокона. Шырэй — гэта

«новая якасць», пераход у іншы стан.

Увогуле ж, праект не расчараваў — дыхтоўны, эрэжысіраваны і добра падрыхтаваны. Прычым маладыя мастакі не пабыталі перформанс з хэпенінгам або акцыяй, што часам назіраецца на мінскіх пляцоўках. Калі акцыя — гэта дзеянне, накіраванае на дасягненне нейкай мэты, хэпенінг — дзеянне імпрывізацыйнае і наўмысна бязмэтавае, дык перформанс — менавіта прадстаўленне. Таму ён павінен быць зразумелым і лакальным, не насычаны другаснымі дэталімі і не нагружаны скрытымі сэнсамі і няўнымі падтэкстамі. Перформанс бліжэй да тэатральнага прадстаўлення, чым да ўласна акцыянізму. У адрозненне ад хэпенінгу, які разлічаны на актыўны глядацкі саўдзел, у перформансе цалкам дамінуюць мастак і спецыяльна падрыхтаваныя і запрошаныя ім памочнікі.

Сёння маладыя прафесійна адукаваныя мастакі невыпадкова звяртаюцца да перфарматыўных і акцыянісцкіх «выказванняў». Іх мова вельмі натуральная для сённяшняга мастацтва, якое адлюстроўвае супрацьлегласці і ўсе складаныя сацыякультурныя працэсы грамадства. У той жа час у



А.Касцючэнка, М.Бародзіч, С.Варкін (фрагмент). Мазайка. 2006.

безабаронным перад наступам цывілізацыі. Перфарматыўнае выказванне дазваляе пераадолець культурныя матрыцы (плоскасць карціны, паверхню скульптуры) і пазбегнуць залежнасці ад мовы гэтых матрыц, дабіцца цэласнасці і аўтэнтычнасці жэста, яго інтэральнасці.

З трох удзельнікаў перформансу «Імага» найбольш вядомы Канстанцін Мужаў. Малады скульптар скончыў год таму Акадэмію мастацтваў, перформансамі стаў захапляцца яшчэ падчас вучобы. Студэнтам трэцяга курса атрымаў першае месца ў намінацыі «Авангарднае мастацтва» на рэспубліканскай маладзёжнай выставе «Новыя імёны». Сабе ў кампанію К.Мужаў выбраў двух студэнтаў акадэміі — будучых манументалістаў А.Касцючэнка і С.Варкіна.

Для іх гэты перформанс — толькі ўваходжанне «ў прафесію». Для К.Мужава «Імага» — чарговы і далёка не апошні праект з тых, якія ён паказвае не толькі ў Беларусі, але і за яе межамі. Вядомы ён і сваімі канцэптуальнымі скульптурнымі аб'ектамі, для стварэння якіх выкарыстоўвае традыцыйныя сродкі

К.Мужаў. Змяненне лога. Дрэва, акрыл. 2005.

эпоху глабалізацыі сам факт «паслання» ў форме перфарматыўнага дзеяння апелюе да «міфалагічнай свядомасці», да нейкага іншага рэгістра, які прысутнічае ў сучасным чалавеку ў «схаваным»

выразнасці — колер і форму. Але іх узаемадзеянне набывае ў творах К.Мужава радыкальны характар. Малады мастак маніпулюе цытатамі, стылістычнымі прыёмамі, выяўляе ўнутраны сэнс рабарты, яе ідэю, а не засяроджваецца на візуальнай пазнавальнасці рэчы. Мабыць, такі адыход ад звыклых канструкцый і адносінаў падштурхоўвае творцу да пошуку нязвычайнай для многіх мовы

выяўлення. Перфарматыўнае маўленне нагадвае нам цымянныя знакі, напоўненыя трывогай і неспакоем, сляды, раскіданыя ў часе і прасторы. А мастак, які творыць перформанс, аднаўляе сувязі паміж уніфікаваным універсумам і чалавекам,

перформансу як выяўлення ўласных «унутрыстылістычных трансфармацый». Пластычныя прыярытэты А.Касцючэнка і С.Варкіна яшчэ недастаткова вызначаны, але па іх вучэбных і самастойных працах можна меркаваць, што ідзе актыўнае засваенне майстэрства і пошук уласнай вобразнай мовы.

Працэс легалізацыі перформансу, атрымання ім афіцыйнага статусу віду мастацтва ў Беларусі (як і ў Расіі, даражы) вельмі замаруджаны.

Няма буйных даследаванняў, імкнення ўспрымаць гэтую з'яву як працэсуальнае мастацтва. Тым не менш перформанс развіваецца. І не толькі пераймае заходнія формы, але шукае ўласныя прынцыпы формабудовы. Ён перастае быць маргінальным або кур'ёзным, пачынае вырашаць грунтоўныя праблемы. Дапамагае будаваць новыя адносіны з гледачом, пашыраць межы мастацтваў, дыстанцыявацца ад перагружаных рэфлексіямі сучасных мастацкіх твораў. З'яўляюцца магчымасці інтэрпрэтацыйнай творчасці, што не мае адзіных форм выяўлення і не ўпісваецца ў рамкі звыклых прыёмаў, праграмнасці формы і матэрыялу, галоўным асаблівасці якой — разнастайнасць, правакаванне гледача, умоўная гульня дзёрзкага ў сваіх памкненнях аўтара.

Сучаснае выяўленчае мастацтва распрацоўвае поле суб'ектыўнасці, сферу чалавечых адносін больш дакладна, чым сферу аб'ектаў. А сённяшні мастак не столькі адлюстроўвае форму, колькі арганізуе камунікацыі, стварае не падобны, а пазітыўны жэст.

С.Варкін. Маска. Гіпс. 2006.





Калі прыйдзе Гадо...

Менавіта «У чаканні Гадо» С.Бэкета, інтэрпрэтаваная Львоўскім тэатрам імя Леся Курбаса, стварыла сёлета адно з найбольш эмацыйных уражанняў. Строга кажучы, гэты спектакль, які атрымаў Гран-пры на I Міжнародным маладзёжным тэатральным форуме ў Маглёве, да адыходзячага беларускага тэатральнага сезона адносіцца толькі ўскосна. Бо ўзрос на чужых дзялячках. І ўсё ж. Зусім не новыя, ды адхіленыя нашымі рэжысёрамі тэатральныя формы, здатныя нагадаць, што такое «жывы тэатр» на ўзроўні паняцця. На ўзроўні філасофскага дотыку да чалавечых праблем, выяўленага ў палётным і нязмучаным стылі з магчымай свабодай сцэнічнага існавання. Справа нават не ў мастацкіх выніках і моцных узрушэннях. Спектакляў, дзе ўсіх працуючых актэраў можна палюбіць, у нас не паказвалі даўно. Калі ж адхінуцца ад чуллівых эмоцый на глебе прастай эстэтычнай удзячнасці, дык вынік атрымаецца не вельмі гамбургскі рахунак у беларускіх рэжысёраў адсутнічае ў прынцыпе. Слова «нармальна» выдатна дастасоўваецца да большасці спектакляў. Ды толькі норма для высокага паняцця мастацтва — нонсэнс Менавіта «суючую» тэатральную норму прапануе большасць новых беларускіх пастацовак. Норму, дзе галоўным становяцца яркая сцэнаграфічная карцінка, раскошныя касцюмы, напаўаголеныя «танцуючыя амазонкі». Дзе вочкавая кідкасць засланне сэнс. Амбіцыі рыфмуюцца з амунцыям. Прафесійныя выбухі не маюцца на ўвазе.

Зрэшты, сярод тэатральных падзей, якія напрыканцы сезона немагчыма абмінуць, — бенефіс Аўгуста Мілаванава. Ягоны Ромул Вялікі ў аднайменным спектаклі па п'есе Ф.Дзюрэнматэ на сцэне Купалаўскага тэатра не першы год выпраменьвае разумовыя жарсці. Аўгуст Мілаванаў — гэта Аўгуст Мілаванаў. Канцэнтраванае інтэлектуальнае поле ў ягоных спектаклях і кавы перайсці.

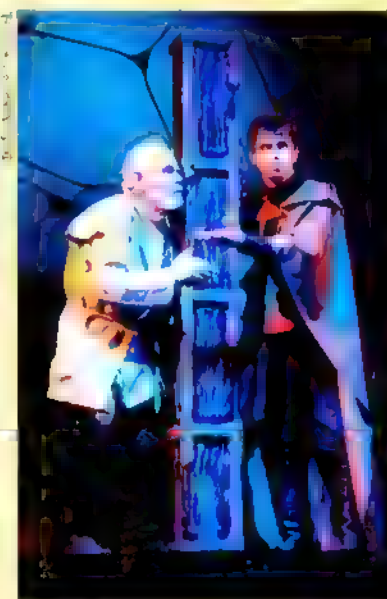
Для духоўнага зместу неабходна культурная глеба. Але «дух, як вее дзе хоча» на нашых падмостках часам вее «на суперак», а не дзеля. Думаю, гэта і не асноўная прычына дыяметральна процілеглых поглядаў на адзін і той жа спектакль, якія звычайна бударажаць тэатральную грамадскасць.

Адзнак «мне спадабалася» і «мне не спадабалася» — для прафесійных людзей непраймальныя ў прынцыпе. «Гарэлка» — гэта не тое, што смачна. Аднапаведна і спектакль — не тое, што падабаецца. Зрэшты, у гэтым сезоне большасць спадабаўся толькі пінгінскі «Матылек», пастаўлены на тэатральнай сцэне па п'есе П.Гладзіліна з Ганнай Хітрык і Анатолем Жуком.



«Ромул Вялікі»
Ф.Дзюрэнматэ.
У галоўнай
ролі Аўгуст
Мілаванаў.

прэм'еры, якія многія тэатры паказалі пад заслонам сезона, не ўсё яшчэ паспелі паглядзець. Ды толькі вынікам сур'ёзных намераў урэшце сталі «Легенда пра беднага д'ябла» У.Караткевіча, пастаўленая Барысам Луцэнкам напярэдадні ўласнага юбілею і 75-годдзя Нацыянальнага тэатра імя М.Горкага «Сёстры Псіхеі» С.Кавалева (рэжысёр С. Кавальчык) у Рэспубліканскім тэатры беларускай драматургіі. П'еса «Аскар і Ружовая дама», напісаная адным з самых яркіх сучасных французскіх драматургаў Эрыкам Шмітам, прыцягнула ўвагу адразу двух беларускіх тэатраў. І калі ў Нацыянальным тэатры імя М.Горкага спектакль усё яшчэ даспявае, дык у Маглёўскім абласным драматычным тэатры адбылася гучная прэм'ера, якая скончылася дзесяціхвілінным аваяцыям. Рэжысёр — Андрэй Гузі, мастак — Алег Рыбакоў. Галоўныя ролі выканалі Алена Дудзіч і Яўгенія Белацаркоўская. На працягу сезона ў Гомелі да творчасці расійскага драматурга Аляксея Слапоўскага двойчы звярнуўся рэжысёр Якаў Натан. Гэтым разам на сцэне Маладзёжнага эксперыментальнага тэатра-студыі ён паставіў п'есу «Нараджэнне» з Юрыем Марціновым, Янінай Дрозд і Галінай Анчышкінай у галоўных ролях.



«Легенда
пра беднага
д'ябла»
У.Караткевіча.
А.Карчыкаў
(Сам),
В.Грачухін
(Рогач
у маладосці).

сёр — Рэната Патакі. Прэм'ера прымаркавана да 125-годдзя Янкі Купалы і прысвечана ўзаемаадносінам паэта і Паўліны Мядзёлкі. Галоўныя ролі выканалі Юлія Шпілеўская, Алена Пастрэвіч і Аляксандр Шароў. Радзёспектакль прэтэндуе на ўзнаўленне напачатку жанру і на новае асэнсаванне біяграфічнай Купалавай спадчыны.

Неўзабаве пачнецца новы тэатральны сезон.

у галоўных ролях
Але на другі склад
спектакля можна
было нават не ісці
(А летась спадабаўся
толькі пінгінскі
«Сымон музыка»,
праўда, таксама не
ўсім.)

Дарэчы,

ГАМЛЕТ ЖЫВЫ!

КСЕНІЯ КНЯЗЕВА

Сорак гадоў таму чэшскі Інстытут тэатра заснаваў Пражскую квадрыенале — міжнародную выстаўку сцэнаграфіі і тэатральнай архітэктуры. З 14 па 24 чэрвеня 2007 года яна прайшла адзінаццаты раз, размясціўшыся ў вялізным Палацы Індустрыі. Галоўную ўзнагароду ПК «Залатая Трыга» атрымала Расія (аўтар тэмы В.Бярозкін, праекціроўшчык Д.Крымаў); залатыя медалі за лепшую тэхналогію — Тайвань і Славакія; залаты медаль за лепшую студэнцкую экспазіцыю — Латвія; залаты медаль за лепшы тэатральны касцюм — Мексіка; ганаровым дыпламам за лепшую тэатральную архітэктуру ўзнагароджана Іспанія.



Палац Індустрыі, дзе праходзіла
Пражская квадрыенале-2007.

«Залатая Трыга» прысуджаецца за лепшую нацыянальную экспазіцыю, арганізатары якой павінны не проста выставіць асобныя творы мастакоў, а канцэптуальна абгрунтаваць тэму павільёна. Свае дасягненні прадстаўляюць і студэнты розных школ. Колькасць краін-удзельніц нязменна павялічваецца: сёлета іх было ўжо 55. Беларусы на квадрыенале — трэці раз.

Арганізатары ПК прапанавалі сёлета на выбар два дэвізы-слоганы: «Hamlet is not dead» і «Hamlet is dead» («Гамлет жывы» і «Гамлет памёр»). Сапраўды, адны экспазіцыі настрайвалі хутчэй на аптымістычны лад, іншыя — прымушалі журыцца. Але такое ўспрымання ўнутраных імпульсаў двух выразаў будзе павярхоўным, бо яны ўтрымліваюць гульню з сэнсамі слоў, вобразаў, візуальных тэкстаў, што характэрна для сучаснага мастацтва ўвогуле і для сцэнаграфіі ў прыватнасці.

Такі гульнёвы пачатак быў падтрыманы некаторымі ўдзельнікамі, якія жадалі

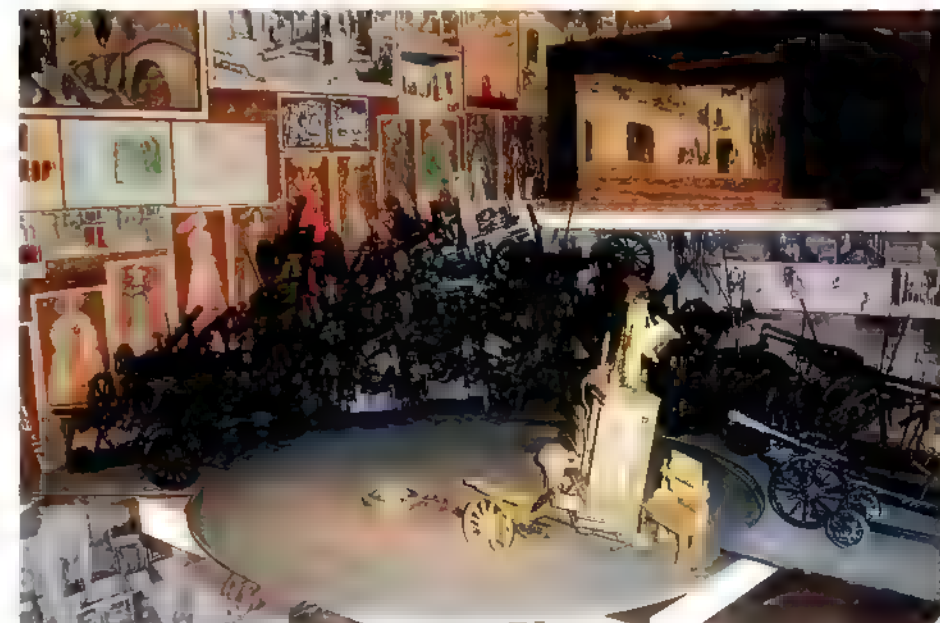


Экспазіцыя бельгійскіх студэнтаў.

прадэманстраваць крэатыўнае мысленне і пацешыць публіку. Каб трапіць у павільён венграў, трэба было прайсці праз умоўны металашукальнік, а «штамп на выхад», атрыманы пасля прад'яўлення дакумента, даваў магчымасць пакінуць секцыю. Аўстралійскую экспазіцыю можна было ўбачыць, толькі скаціўшыся з даволі стромкай горкі, на што рашаўся не кожны. На выставачнай пляцоўцы Новай Зеландыі ўнутры вялізнай надзіманай кеглі сядзеў мастак. Да яго заўсёды стаяла чарга, бо кожны хацеў атрымаць свой невялікі партрэт на памяць. Чэхі ўвогуле збудавалі нешта кшталту цырка-шапіто, дзе можна было і паглядзець імправізаваны прадстаўленні, і стаць іх удзельнікам. Але ўвесь гэты вонкавы прывабны

антураж часцей не нес сэнсавай нагрукі і пра стан сцэнаграфічнай творчасці краіны казаў няшмат.

Былі і такія экспазіцыі, якія да прасторавага вырашэння спектакля мелі мала дачынення. Сярод іх — вялізны ружовы павільён з пластыку, узведзены палякамі, дзе на ўманцываных у сцены экраны дэманстраваліся фрагменты пастацовак, прычым з акцэнтам на актёрскія работы. Кітайская выставачная пляцоўка нагадвала гандлёвую краму, поўную рознакаляровых прадметаў шырсажыву — мастакі трапілі ахрысцілі яе «Sale» («Распродаж»). Балгары пасярэдзіне маленькага чорнага шатра з чырвонымі шторкамі паставілі вялізную музычную шкатулку. Дзесяткі румынскіх пласта-



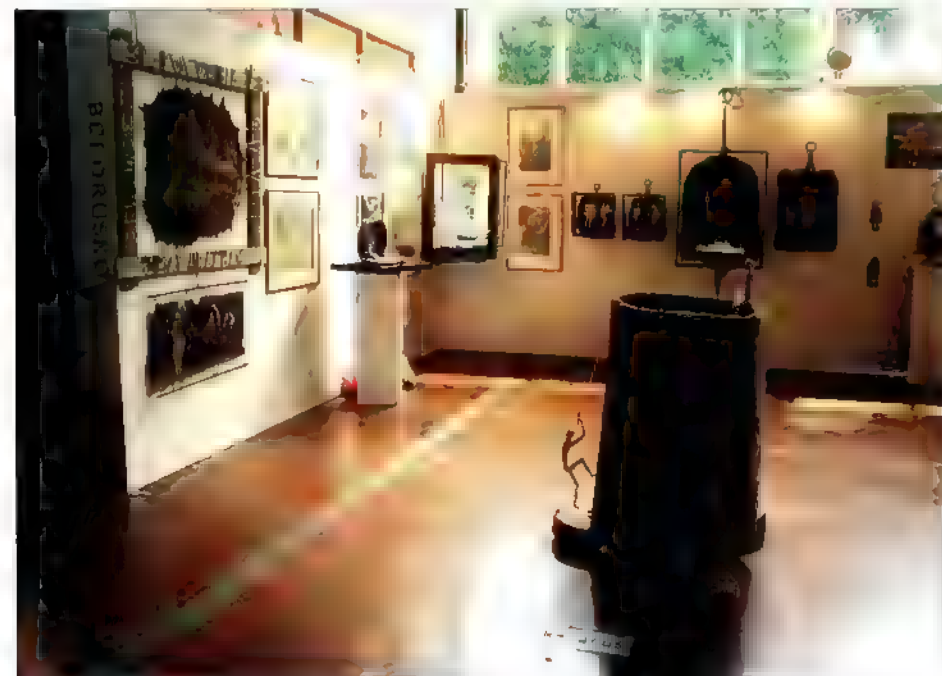
Д.Разумаў (Расія, студэнцкая секцыя). «Матухна Кураж і яе дзеці» Б.Брэхта, макет.

савых манекенаў абступілі адзін вадка-крышталічны манитор.

Зразумела, што многія знарок рабілі стаўку на візуальны эффект ад грандыёзных павільённых збудаванняў, але, на жаль, часта яны не былі насычаны зместава, а толькі дэманстравалі тэхнічныя дасягненні мастакоў-дызайнераў. І ўсё ж некаторым удзельнікам удалося ў даволі вялікіх па памерах і размаху экспазіцыях адлюстраваць напрамак сцэнаграфічнай думкі. Так, у двухпавярховым павільёне ЗША змясцілася шмат работ, якія дыхалі жывой тэатральнай энергіяй. Японскі «сушы-бар», дзе «стравамі» сталі макеты і фотаздымкі са спектакляў, выклікаў спачатку ўсмешку, а пасля — сапраўдную зацікаўленасць. Ізраіль прадставіў вялізную двухбаковую сцяну, у якой былі змешчаны зноў-такі макеты і фота, а зверху — касцюмы.

Сцэнаграфічныя вырашэнні менавіта спектакляў уражвалі значна меней, чым ідэі арганізацыі экспазіцыйнай прасторы. Яны часцей вызначаліся традыцыяналізмам і мінімалізмам, заснаванымі на рэалістычнай манеры ўвасаблення задумы пастаноўшчыкаў. Але заўсёды хочацца бачыць наватарскія плыні ў звычайнай сцэнаграфічнай рацы.

Свежы подых прыўнесла экспазіцыя Славеніі, якая прапанавала выстаўку «Сігналы Барыса Кудлічкі». Мастак, абраўшы для сябе напрамак сцэнічнага дызайну, скарыстаў самыя розныя сродкі выразнасці: канструкцыйныя, праекцыйныя, светлавая, колеравая. Усё гэта ў камп'ютэрным і музычным аздабленні даволі моцна ўздзейнічала на падсвядомасць і нараджала розныя асацыяцыі.



Экспазіцыя беларускіх студэнтаў.

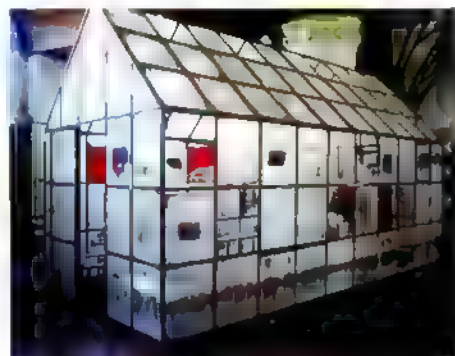


Д.Бароўскі (Расія). «Дядзька Ваня» А.Чэхава, макет.

Літоўскі павільён уяўляў сабой своеасаблівую сцэну-каробку з парталам, каласнікамі, планшэтам, паміж кулісамі былі размешчаны макеты. Гэта адна з нешматлікіх экспазіцый, дзе можна было прасачыць па фотаздымках за трансфармацыяй сцэнаграфічнага вырашэння спектакляў. Галоўнай тэндэнцыяй тут стала імкненне да ўнутранага развіцця прасторы ў часе, чаго не хапала іншым удзельнікам міжнароднай выстаўкі.

«Залатую Трыгу», нагадаем, атрымала расійская нацыянальная экспазіцыя «Наш Чэхаў: Дваццаць гадоў пасля», прысвечаная памяці Д.Бароўскага. Расійскім мастакам удалося спалучыць і асаблівую атмасферу павільёна, і элементы гульні з гледачом, і глыбокія, напоўненыя філасофскім роздумам вырашэнні спектакляў.

па-майстэрску ўвасаблення ў макетах. Адразу кідаліся ў вочы вялізныя галёшы ды парасоны, што прапаноўваліся гледачам перад уваходам у павільён. Там са столі па зацвілых сценах сцякалі струменьчыкі вады, якая ўтварала лужыны на



Павільён ісландскай нацыянальнай экспазіцыі.

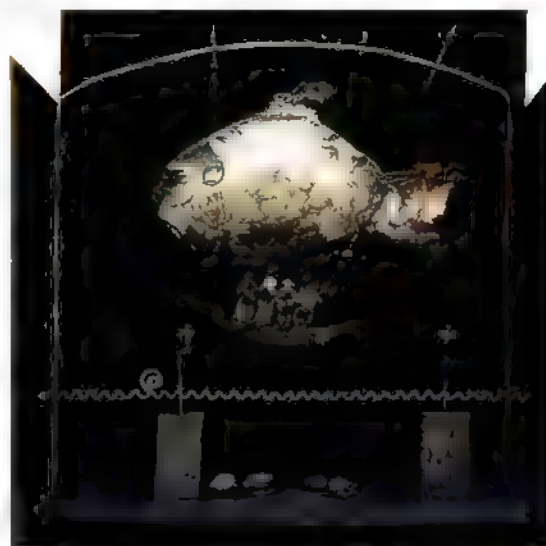
падлозе. Пранізлівая чэхаўская атмасфера нібыта вызваляла ад спрадвечнага жыццёвага тлumu.

На фоне такіх выбітных экспазіцый, як літоўская і расійская, творы беларускіх мастакоў выглядалі больш блякла. Але сярод вялікіх збудаванняў, узведзеных замежнымі творцамі са шкла і пластыку, асобныя работы беларусаў усё ж вабілі гледачоў пульсуючым жыццём. Асабліва гэта тычылася макета А.Сарокінай да спектакля «К'еджаўскія перабрэхі», што стаў арганізуючым стрыжнем нашай выстаўкі, дадаў паветранасці і вытанчанасці ўсім астатнім работам. У макеце адчуваўся нацыянальны каларыт, а вобразнае мысленне мастачкі працавала на падсвядомасць гледача. Цэнтральны акцэнт — вялізная серабрыстая рыбіна, якая нібыта завісла ў паветры і адцяніла навакольную мітусню.

Лёгкасці ва ўвасабленні задум удалося дасягнуць і маладым беларускім сцэно-

графам — выпускнікам спецыялізацыі «Тэатральна-дэкарацыйны жывапіс» Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў, якія навучаліся пад кіраўніцтвам народнага мастака Беларусі Б.Іерлавана. Яны выстаўляліся ў студэнцкай секцыі. Кожны, хто заходзіў у беларускі павільён, перадусім звяртаў увагу на ўмоўны калодзеж: на краі яго сядзела сумная дзяўчына, а знізу па вярхоўцы да яе ўздымаўся хлопец. У калодзежы можна было ўбачыць празрыстую роўнядзь вады, у якой адлюстроўваўся твой уласны твар. І, ачышчаны, настроены на амаль філасофскі лад, ты крочыў далей, разглядаючы макеты і эскізы, прасякнутыя глыбокім роздумам пра месца чалавечай істоты ў матэрыяльна-рэчыўным свеце.

Каб не страціць гэты аптымістычна-



А.Сарокіна (Беларусь). «К'еджаўскія перабрэхі» К.Гальдоні, макет.

лірычны настрой, варта было зайсці ў секцыю студэнтаў Маскоўскай школы тэатральнага мастацтва, дзе з даволі традыцыйнымі манументальна-акадэмічнымі вырашэннямі прасторы суседнічалі арыянальныя па задуме і ўвасабленні макеты і эскізы. Іх аб'ядноўваў рэалістычны напрамак у распрацоўцы сцэнаграфічных вобразаў.

Зацікавіла таксама і латвійская экспазіцыя, прысвечаная сцэнічнаму ўвасабленню рамана «Майстар і Маргарыта» М.Булгакава, чый партрэт, вытканы на дыване, гледачы са здзіўленнем заўважалі ў сябе пад нагамі. Фантазіі на гэтую тэму з цікавасцю параўноўваліся, супастаўляліся і супрацьпастаўляліся.

Вонкавая частка японскага студэнцкага павільёна нагадвала вітрыну магазіна цацак, што забаўляла і нараджала асацыяцыю з вялікай міжнароднай гульні дорослых дзяцей. Унутры можна было ўбачыць, зноў такі, розныя напрамкі ў

рэчышчы сцэнаграфічнай творчасці: ад традыцыйных рэалістычных вырашэнняў прасторы да амаль авангардных пошукаў. Напрыклад, выклікалі цікавасць макет, зроблены з белага воску, ды скрыначка для шыцця, выкарыстаная замест звычайнай сцэны-каробкі.

Было на што паглядзець і ў секцыях ЗША, Бразіліі, Ірландыі. Але пасля знаёмства з выставай студэнтаў разумееш, што напрамак думак маладых сцэнографістаў і майстроў шмат у чым супадае. Моладзь таксама намагалася ўразіць вонкавай абалонкай свайго павільёна, не надта турбуючыся пра тое, каб найлепшым чынам прэзентаваць дасягненні ўласнай школы.

Студэнты Эстоніі, напрыклад, выставілі сапраўдны аперацыйны стол, на

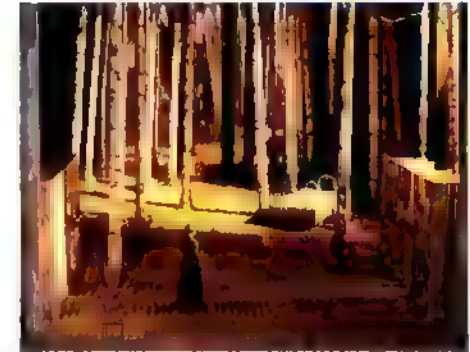
мальнае ўяўленне. Венгры прапаноўвалі наведвальнікам памаляваць на сценах свайго павільёна чырвонымі фламастэрамі і адпачыць у невялічкім пакоі з вентылятараў. Канадцы таксама рашылі, што для агульнага ўяўлення пра плён іх працы дастаткова будзе некалькіх вялікіх альбомаў з эскізамі.

Некаторыя творцы нават дадумаліся згуляць на спрадвечнай празе чалавека зазірнуць у замочную шчыліну. Такую магчымасць «прапаноўвалі» студэнты Карэі, Турцыі, Германіі, Польшчы, Чылі. Але расчараванне ад убачанага было непазбежным, бо галаграмы, малюнкi і слайды да тэатральнага мастацтва амаль не мелі дачынення.

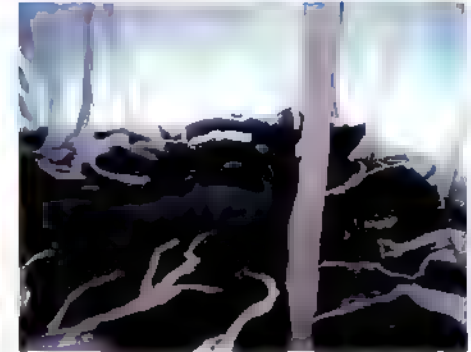
І ўсё ж дух крэатыўнасці, няхай і не заўсёды сцэнаграфічнага кшталту, які



Фрагмент экспазіцыі Б.Кудлічкі (Славенія).



Ф.О'Конэр (Вялікабрытанія). «Ганна Карэніна» Л.Талстога, макет.



Экспазіцыя фінскіх студэнтаў.

якім ляжала маленькая лялька-блэзан, а да яе былі падключаны шматлікія кропельніцы. Бельгійскія творцы размясцілі фотаздымкі сваіх работ у сярэдзіне вялізнага драўлянага барабана, які выглядаў даволі эфектна па форме і колеры, але пра творчасць сцэнографістаў даваў міні-

панаваў у студэнцкіх, а часам і нацыянальных секцыях, настройваў на аптымістычнае ўспрымання мастацтва ды і ўвогуле чалавечага жыцця. А наймацнейшы энергетычны імпульс ад соцень мастацкіх твораў, здавалася, зрабіў сцвярдженне «Hamlet is not dead!» адзіна магчымым.



Гораду і свету

«Якім бы жыццё ні было рупінным і звычайным, імгненні, з якіх яно складаецца, непаўторныя, і толькі з часам мы пачынаем гэта разумець і згадваць мінулае з любоўю і смуткам...» Так напісаў Вадзім Качан у анатацыі да сваёй выставы «Дзень горада»

Выстава праходзіла ў М-галерэі Інстытута імя Гётэ ў Мінску. Паміж здымкай і друкам гэтай серыі фатаграфій — дваццаць гадоў 4–5 ліпеня 1987 года В.Качан фатаграфавалі «свята горада» ў Мінску. Тады, на самым пачатку перабудовы, калі, здаецца, само паветра было напоўнена чаканнем перамен, ён імкнуўся зловіць дух горада, атмасферу часу. «Ва ўсё гэта прыўзняты настрой, яго я імкнуўся зняць. Мяне цікавілі не афіцыйныя асобы і мерапрыемствы, а простыя людзі і іх рэакцыя на тое, што адбывалася».

Здымкі былі, як кажуць, забыты, а праз дваццаць гадоў вы падкова трапіліся на вочы: «На мяне дыкнула тая эпоха. Як на машыне часу, перанёсся ў мінулае. Напэўна, гэта асноўнае прызначэнне фатаграфіі — фіксаваць імгненні жыцця. Бо жыццё хуткаплыннае, а спыненыя імгненні — вечныя.»

Чым сёння цікавыя гэтыя вобразы? Своеасаблівай настальгіяй? Духам і дэталямі прамінулага часу, непадробнай аўрай імгнення, якое незваротна сышло? Прыёмамі будовы кадра, ракурсамі, акцэнтамі кампазіцыі? Ці ўсё ж поглядам, індывідуальнай манерай, а дакладней, вострай цікавасцю да таго, што трапляла ў поле зроку? Выбар аб'екта здымкі ўжо ёсць і адносна, і пазіцыя. Выбар, які захаваў нам той Мінск і памятна, відаць, многім святы горада з іх настроем прыўзнятасці і чакання, які мы сёння ўжо страцілі.

Тэму горада прадоўжыла выстава «Мой Мінск» у галерэі NOVA. Экспазіцыя — вынік выставачна-выдавецкага праекта, у рамках якога быў таксама выдадзены фотаальбом «Мінскія фатаграфіі». На старонках кнігі, на фатаграфіях з выставы — Мінск, які мы ведаем і якога не ведаем. Не глянцавы, не «рэкламна-турыстычны», а ў нечаканых ракурсах, нязвыклым святле. Напрыклад, ноччу — як на здымках Аляксея Андрэева, дзе падобны на дэкарацыю горада пусты і незнаёмы. Ці ў работах Волга Кашынскай, якая здымае вечаровае неба, на фоне якога — графічна выпісаныя чорныя сілуэты вакзальных будынкаў. Ці — у яе ж — начны ліхтар і кавалак каваных дзвярэй, і больш нічога. Але адразу пазнаеш: гэта — Мінск.

Мінск, зацярушаны снегам, Мінск з вышыні апошніх паверхаў. Ці — клетка пераходу, жанчына ў белай апратцы збеглае на храм. І шмат галубоў — ты пазнаеш гэтае месца, дзе заўсёды грэюцца птушкі.

Нібы ствараецца м'ялагі горада, гісторыя нечаканых ракурсаў і ціхіх куточкаў, глыбока інтымнае асвоенае асяроддзе. Гэта не міф шырокіх праспектаў, чысціні цэнтра, якая хутчэй не чысціня, а нейкая стэрыльная адсутнасць жывых дэталей і геаметрычных няправільнасцей. Там не адчуеш дух горада яго аўру.

Па Мінску трэба хадзіць ноччу ці прыцемкамі, углядацца ў яго праз вечаровы туман ці на свтанку, падумацца на самых высокіх паверхах, заўважаць фрагменты і выпадковасці: шурпатасць сцяна, адлюстраваны ў лужынах ці плыткай вадзе, празрыстасць ранняга снегу, малюнак галінак на гарадскім небе, — нібы даказваюць аўтарства праекта.

І людзі на вуліцах — спяшаюцца, пазіруюць, углядаюцца, радуюцца... Выпадковыя прахожыя, выпадковыя сцэны, міма-



В.Кашынская. 3 праекта «Мой Мінск». Фота. 2006.



В.Качан. «Дзень горада». Фота. 1987–2007.



А.Андрэев. 3 праекта «Мой Мінск». Фота. 2006.

лётныя фрагменты... Кадры, вырваныя з будзённай мітуслівасці, каб засведчыць нешта — важнае для фатографа.

Экспазіцыя адрознівалася ад візуальнага нападнення альбома «Мінскія фатаграфіі». У кожнага спосабу рэпрэзентацыі свае законы будовы вобраза. Але відавочна адно — паўстаў нечаканы вобраз Мінска. Ён вырашаецца праз тэму асяроддзя — блізкага і асвоенага. Таму Мінск атрымаўся такі, якім ён успрымаецца (але, можа, не заўсёды бачыцца) яго жыхарам.

«ДРАЙВ-2007». ШТУЧНЫЯ РЭАЛЬНАСЦІ

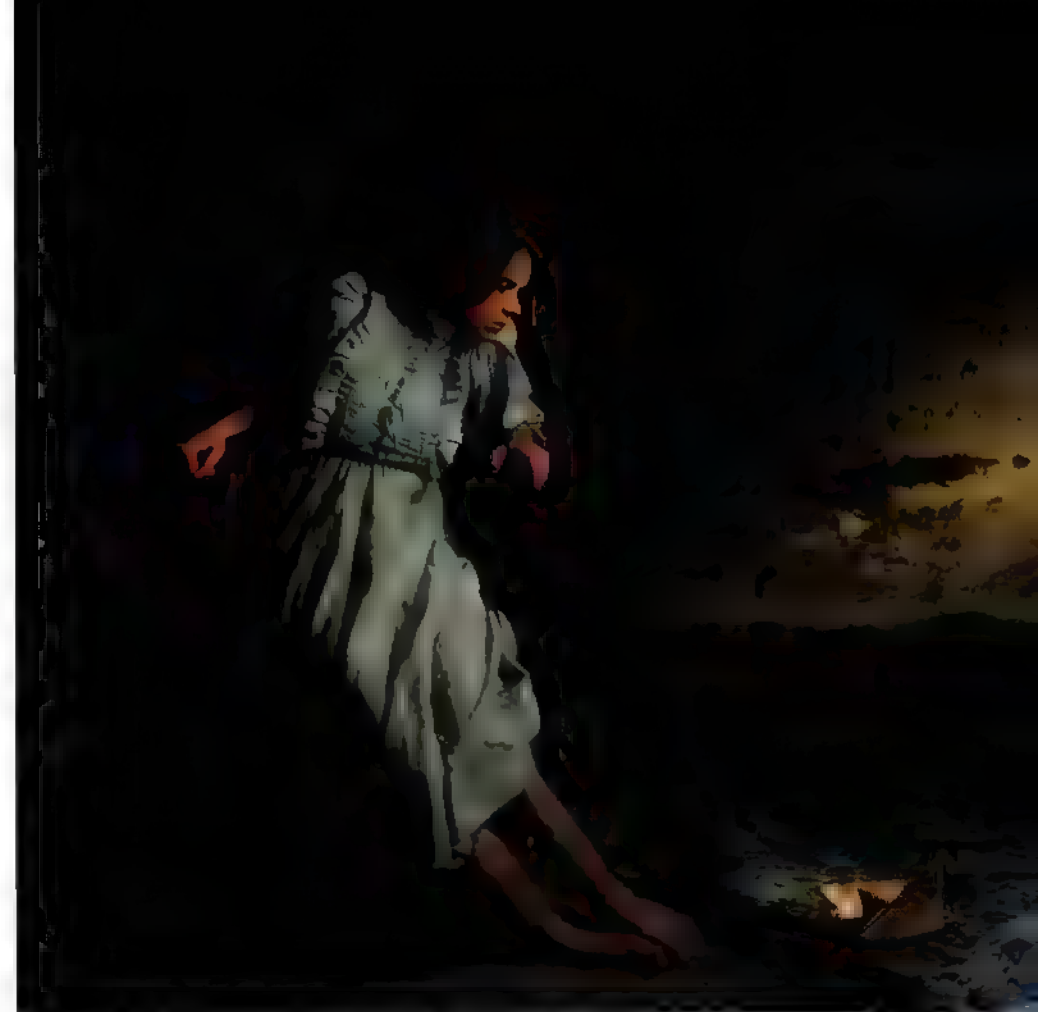
МАРЫЯ ПЯТРОВІЧ

Вынікі першага этапу 3-га беларускага конкурсу лічбавай фатаграфіі «Драйв-2007» былі падведзены ў рамках выставы «Фотафорум-2007». Гэты конкурс праходзіць трэці год запар і з кожным разам набывае ўсё большую папулярнасць. Сёлета яго ўдзельнікі — у асноўным аматары, а не прафесійныя мастакі. На конкурс было прадстаўлена больш за 2000 здымкаў. Мо і не кожны з іх нясе сваю непаўторную атмасферу, але большасць — безумоўна мастацкія працы.

Не выклікае сумненняў, што фатаграфія стала актуальнай формай мастацкага выяўлення. І варта адзначыць: вельмі дэмакратычнай формай. З'яўленне лічбавых тэхналогій зрабіла працэс здымкі больш даступным. З дапамогай лічбавай фотакамеры чалавек адразу бачыць свой будучы здымак, калі трэба, можа яго скарэктаваць, зрабіць яшчэ адзін кадр. Фактычна знікла была таямніца, якую раней захоўваў фотаздымак. Знікла аўра «цёмнага пакоя з чырвоным ліхтаром», але з'явіліся новыя магчымасці, і першая з іх — вялікая ступень творчай свабоды.

Кожны чалавек лічыць сябе творцам. Роля глядача задавальняе не ўсіх. Конкурс «Драйв» пацвердзіў, што ёсць сапраўды дэмакратычны від мастацтва, авадодаць якім здольная нават хатняя гаспадыня.

Яшчэ нядаўна як фотааматару, так і прафесіяналу была неабходна грувасткая апаратура для праяўкі і друку фатаграфій, гэты працэс патрабаваў нямала часу, умення і цяпер да нашых паслуг міні-лабы. Сёння можна без лішніх высілкаў апрацаваць і скласці на камп'ютэры фатаграфіі, паказаць іх сваім сябрам на маніторы, пераслаць праз Інтэрнет. Аднак, як і ў традыцыйнай фатаграфіі, так і ў лічбавай, колькасцю ніяк не заменіш мастацкае бачанне, глыбіню адчування. Фатограф, які працуе на хвалі новых тэхналогій, раптам становіцца закладнікам масавасці, бо працэс адбору фатаграфій значна ўскладняецца: ён вымагае ўсведамлення кожнага здымка. З іншага боку, такі падыход дазваляе шляхам паступовага прагляду ўсіх варыянтаў наблізіцца да дасканалата творца.



А.Сянькоў. Фобія (1-е месца ў намінацыі «Эксперымента»).

Гэтыя тэндэнцыі і выявілі вынікі першага этапу конкурсу «Драйв-2007». Варта падкрэсліць, што лічбавая фатаграфія — гэта здымкі, зробленыя з дапамогай не толькі лічбавай камеры, але і аналагавай. Сучасная тэхніка дазваляе перавесці пленку ў лічбавы фармат і працягваць працу над ёй на камп'ютэры.

У конкурсе ўдзельнічала больш за 200 аўтараў з самых розных куткоў Беларусі, а таксама з Вільні, Львова, Керчы, Калугі, Сызрані (хоць аргкамітэт і не анансаваў падзею як міжнародную). Конкурс разгарнуўся ў 10 намінацыях, што зноў-такі сведчыць пра імклівае развіццё лічбавай фатаграфіі. Каб паспрыяць прыхільнікам эксперыменту, была ўведзена намінацыя «Эксперымента», а для тых, хто здымае мабільнікамі, — яшчэ і «МабілаDrive».

Філасофія свядаржаюць, што рэальнасць фатаграфіі з'яўляецца штучнай рэальнасцю. Праз гэта ўзнікаюць складанасці, звязаныя з трактоўкай фатаграфіі і адэкватным яе ўспрыманням. Лёгкасць атрымання вялікай колькасці тэхнічна якасных здымкаў стварае ілюзію гэткага ж легкага атрымання творчага прадукту ў фатаграфіі. Сфатаграфаваны аб'ект ніколі не аказваецца такім, якім ён ёсць у рэчаіснасці. Любая фатаграфія — гэта больш-менш удалы калаж, у якім усё падпарадкоўваецца аўтарскаму бачанню. Гэта тычыцца не толькі аўтарскіх твораў, але і тых, што прэтэндуюць на дакументаль-

ную дакладнасць. Як і ў творах жывапісу, у фатаграфіі дамінуе аўтарскае бачанне, а натура — толькі матэрыял.

Сучасная фатаграфія радыкальна змянілася, яна ўжо не з'яўляецца тым, чым была ў момант свайго прышэсця — «свеціліска», дакладным, літаральным занатаваннем рэчаіснасці ў канкрэтны момант часу. Сучасная фатаграфія не фатаграфуе, а «фотарэтушуе» рэальнасць.

Адрозненне можна знайсці і ў тым, што аналагавай фатаграфія нясе ў сабе фотавыву, якая з'яўляецца адбіткам уздзеяння святла на фотэмульсію. Індэксны характар фатаграфій прымушае інтэрпрэтаваць тлумачыць іх як «аб'ектыўныя» запісы «рэальнасці». Лічбавае фатаграфаванне страчвае індэксны статус, бо з-за сваіх тэхналагічных асаблівасцей (любая лічбавая копія абсалютна ідэнтычная арыгіналу) і лёгкасці камп'ютэрнай трансфармацыі яна больш не ў стане забяспечыць надзейную падставу сваёй індэкснай сутнасці.

Наколькі слушным з'яўляецца гэтае свядаржэнне, кожны з фатографаў вырашае сам. На мой погляд, галоўнае — уменне бачыць. Нават калі няма камеры, але знойдзены сюжэт, яго можна захаваць у памяці, а потым рэалізаваць. Так адбываецца пастаянны, штодзённый трэнінг. Фатаграфія мае сілу незалежна ад тэхналогіі. Трэба толькі разумець, што ты хочаш сказаць сваім творам, адчуваць тое, што жадаеш данесці да глядача.

«СПЯВАЮ БОГУ МАЙМУ...»

ЛАРЫСА ГУСТОВА

Раз у два гады, па благаславенні Мітрапаліта Мінскага і Слуцкага Філарэта, Патрыяршага Экзарха ўсяе Беларусі, у сталіцы праходзіць Міжнародны фестываль праваслаўных песняпеваў. Фэст, якому ўжо споўнілася 18 гадоў, прадстаўляе панараму найбагацей духоўнай культуры свету ўсходняга хрысціянства.

Акрамя канцэртаў і конкурсу харавых калектываў, якія выконваюць духоўную музыку, у праграму свята ўваходзяць мноства выстаў, якія ладзяцца ў розных гарадах Беларусі, а таксама вечары паэзіі, канферэнцыі, прэзентацыі.



Гучаць званы...

У сёлетнім фестывалі прынялі ўдзел харавыя калектывы 9 краін. Канцэрты і сустрэчы прайшлі ў Бабруйску, Бягомлі, Жодзіне, Жыровіцах, Івянцы, Клецку, Мінску, Міханавічах, Нясвіжы.

Упершыню на канцэрт адкрыцця прыехаў Маскоўскі армянскі камерны хор (кіраўнік Нэлі Андрэясян). Калектыву выканаў армянскую духоўную музыку IV–XIX стст. Гэтае выступленне сталася мастацкай падзеяй фестывалю. У свядомасці слухачоў нейкім цудоўна-неспацігальным чынам разгортвалася карціна станаўлення армянскага хрысціянства Найтонкія прыглушаныя паўтоны мікраінтэрвалаў, гук незвычайна прыгожага тэмбру, вытанчаная арнаментыка, дзіўнае ўнутранае адзінства спевакоў, атмасфера, пры якой пашыраецца малітоўная прастора, перастае існаваць час. І месца, дзе знаходзішся, становіцца месцам у вечнасці, і душа плача і радуецца...

Разнастайнымі былі праграмы фестывалю. Напрыклад, канферэнцыя «Здабыццё вобраза: духоўны досвед і адкрыцці» сабрала рэстаўратараў — майстроў, якія звычайна працуюць у цішы і адзіноце, адкрываючы для сябе, а потым і для іншых першапачатковае аблічча праваслаўнай архітэктуры, кніг, абразоў, фрэсак, музычных і літаратурных тэкстаў.

Цэнтральнай падзеяй, як звычайна, стаў конкурс харавых калектываў. Але мне хацелася б распавесці пра выязныя канцэрты.

Маленькія гарады Беларусі даўно ўжо не выклікаюць асацыяцыі са словамі «глуш», «заядбанасць»: прыгожыя, аку-

ратныя, дагледжаныя. І ўсё ж жыхары з невялікіх правінцыйных гарадоў класіку чуюць часцей у запісе, нават айчынных выканаўцаў бачаць нячаста.

IX фестываль пачаўся Боскай Літургіяй, услед за якой, па традыцыі, у розных храмах Беларусі спявалі хоры — удзельнікі фестывалю. У Бягомль прыехаў мужчынскі квінтэт «Ваганты» (кіраўнік Аляксандр Склабан). Паслухаўшы Літургію, пасля якой спяваў ансамбль, немаладыя вернікі казалі, што калі так памаліліся, дык цяпер і паміраць можна.

Цікавымі, разнастайнымі і кранальнымі былі канцэртныя праграмы і ў іншых гарадах. У Бабруйску на канцэрте, пры-



Духоўна-праваслаўны хор інжынерных войскаў Узброеных Сіл (Расія).



Дзіцячы фальклорны ансамбль «г.п. Міханавічы»



Фінальны акорд свята. Спявае Зводны хор: Дзяржаўны камерны хор Рэспублікі Беларусь і хор Гродзенскага музычнага вучылішча (Гран-пры).

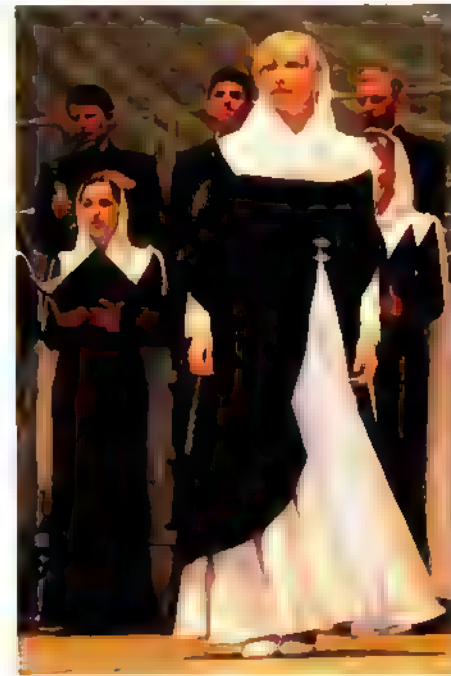


Матухны Свята-Нікольскага манастыра в. Гарадок (Украіна).

свечаным 100-годдзю Георгіеўскай царквы, выступілі ўніверсітэцкі хор тэалагічнага факультэта з горада Ясы (Румынія) і Архірэіскі хор са старажытнага Уладзіміра (Расія), Успенскі сабор якога распісваў сам Андрэй Рублёў.

У Бабруйску спявалі таксама і матухны са Свята-Нікольскага манастыра (Украіна). Манахі выконваюць не толькі набажэнскія спевы, але і духоўныя вершы пад акампанемент бандуры і скрыпкі. Вельмі кранальны і замілаваны спеў насельніц манастыра чулі ўжо ў шматлікіх краінах Еўропы.

Як звычайна, вялікае ўражанне на слухачоў зрабілі выступленні Духоўна праваслаўнага хору інжынерных войскаў Узброеных Сіл Расійскай Федэрацыі пры Свята-Смаленскай Засімавай пустэльні (Масква) і дзіцячага фальклорнага ансамбля «Калыханка» з г.п. Міханавічы, што



Архірэіскі хор Брэсцкай епархіі.

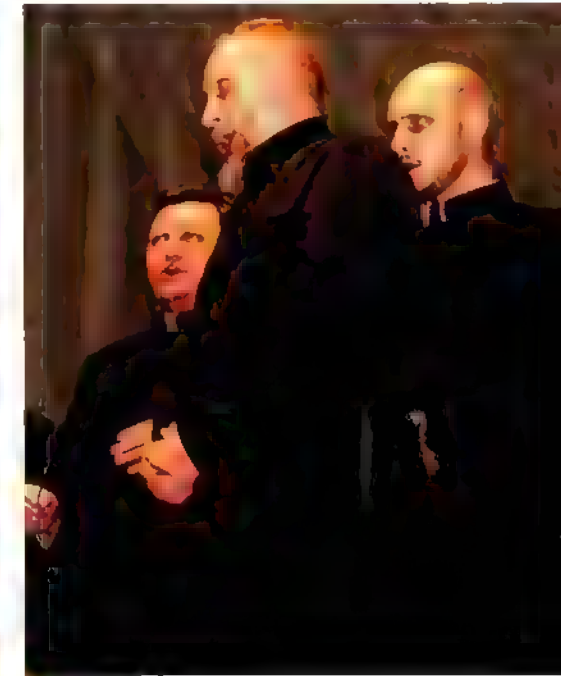
пад Мінскам 10 — 12-гадовыя спявачкі з «Калыханкі» чароўна выканалі народныя песні, запісаныя ў экспедыцыях іх кіраўніком Л. Рыжковай.

Салдацкі хор слухачы праводзілі стоячы, са слязьмі на вачах. А мне падумалася вось пра што: як чуйна адгукаецца сэрца чалавека на словы малітвы, вымаўлення або праспявання вайскоўцамі! У такіх моманты мы, слухачы, зведваем пачуццё не толькі бяспэкі і абароненасці, але і гонару за родную зямлю.

І яшчэ падумалася, што нашы кампазітары пішуць песні пра каханне і адзіноту, радасць і гора, пішуць для дарослых і для дзяцей. А вось песень, якія б узнімалі і запальвалі дух народа, аб'ядноўвалі б людзей, прымушалі іх спяваць у адзіным памкненні, адзіным унутраным руху, — такіх песень у нас, на жаль, няма. А яны неабходны нацы!

Знамянальнай аказалася вандроўка знакамітага Архірэіскага хору з Уладзіміра, які спявае час ад часу і патрыяршыя службы, у старажытны Клецк. У Пакроўскай царкве госці суправаджалі сваімі спевамі Боскую Літургію, а затым і вячанне.

Выдатныя канцэрты прайшлі ў г.п. Міханавічы (дзе спяваў маладзёжны хор «Акалада» з Рыгі), у Жодзіне (куды паехалі студэнты з Румыніі, дзіцячы хор Свята-Прадцечанскай царквы з Гайнаўкі, Польшча), у Нясвіжы і вёсцы Салтанаўка (у Доме культуры выступаў хор Супрасльскага манастыра з Польшчы), у Жыровіцкай духоўнай семінарыі і Акадэміі,



Стараверскі хор Ніжняга Ноўгарада (Расія).

дзе спяваў хор Свята-Нікольскага храма з Браціславы (Славакія).

Што да сталіцы, дык у Мінску канцэрты фестывалю праходзілі ў храмах, у школах, у вайскоўцаў, у буйных балійных комплексах, дзе спявалі хоры з Баранавіч, Белаазёрска, Брэста, Гродна, Жабінкі, Кобрына, Мінска, Ніжняга Ноўгарада, Оршы, Полацка, Роўна, Таганрога, Цвяры. Па традыцыі, фестываль закончыўся гала-канцэртамі на сцэне філармоніі, дзе выступілі яго лаўрэаты і дыпламанты.

На такіх канцэртах заўсёды пануе незвычайная атмасфера малітвы і радасці. І радасць гэтая — ад адчування саборнасці, далучэння да вялікай хрысціянскай культуры, якая зразумелая ўсім праз магчымасць агульнага душэўнага супражывання. А гэта самае ўзрушальнае з таго, што можна перажыць падчас чалавечага аднаўлення праз музыку і малітву.

ЛЮДМИЛА ГРАМЫКА

АДНА З САМЫХ ЯРКІХ АКТРЫС НАЦЫЯНАЛЬНАГА ТЭАТРА ІМЯ М.ГОРКАГА БЭЛА МАСУМЯН — ВЫХАВАНКА ЗНАКАМІТАГА ДЗМІТРЫЯ АРЛОВА. НЕ ЗАУВАЖЫЦЬ ЯЕ АДМЕТНІЮ ЗОРНАСЦЬ НА БЕЛАРУСКІМ ТЭАТРАЛЬНЫМ НЕБАСХІЛЕ ПРОСТА НЕМАГЧЫМА. УВОГУЛЕ, ЯЕ ЦЯЖКА З КІМ-НЕБУДЗЬ ПАРАУНАЦЬ. БАГАЦЦЕ АКЦЁРСКІХ ФАРБАЎ, ТОНКАСЦЬ І ГЛЫБІНЯ ПАЧУЦЦЯЎ ЧАЛАВЕЧАЯ ГОДІНАСЦЬ. ЯК АДЗНАКА АКЦЁРСКОЙ ПАРОДЫ, ВЫБУХОВАСЦЬ ЯК УЛАСЦІВАСЦЬ ТЭМПЕРАМЕНТУ ЦЯГАМ ЖЫЦЦЯ РЭАЛІЗАВАЛІСЯ Ё ДЗЕСЯТКАХ НЕЗАБЫЎНЫХ ВОБРАЗАЎ. ВОЛЬГА Ё «АБ'ЯВЕ З ВІСНЕРНІЙ ГАЗЕТЫ» А.ПАПОВАЙ, ВАРА ВА «УЗНЯТАЙ ШАЛІНЕ» ПАВОДЛЕ М.ШОЛАХАВА, РЫТА АСЯНІНА Ё «А ДОСВІТКІ ТУТ-ШІХІЯ» ПАВОДЛЕ Б.ВАСІЛІЕВА, АНВАН ВА «УЗЫХОДЖАННІ НА ФУДЗІЯМУ» Ч.АЙТМАТАВА І К.МУХАМЕДЖАНАВА, ГІТЭЛЬ У «ДВОЕ НА АРЭЛЯХ» УЛБСАНА, ГЕЛЕНА З «ВАРШАЎСКОЙ МЕЛОДЫІ» Л.ЗОРЫНА, СТАРАЯ АКТРЫСА З «РУЛЕТКІ» ПАВОДЛЕ Ф.ДАСТАЕЎСКАГА, ІРАДА Ё «АНТОНІІ І КЛЕАПЕТРЫ» У.ШЭКСПІРА, ХЕЛЕНА Ё «ПЕРАД ЗАХАДАМ СОНЦА» Г.АЎПТМАНА — І СЯСЯЗ НЕ ПЕРАЛІНІЦЬ.

БЭЛА МАСУМЯН.
ЛЮБОЎ — ПРЫТУЛАК
ДЛЯ БЕССМЯРОТНАЙ ДУШЫ

Жыццё чалавечае і жыццё прафесійнае ў вас нейкім чынам пераходзяць адно ў адно?

— Дом у мяне не падобны на акцёрскі: на сценах ні фота, ні афіш... Некалі, яшчэ ў маладосці, паставіла на гэтым тлустую кропку і спаліла ўласны архіў. З іншага боку, пэўнай мяжы паміж жыццём і тэатрам усё роўна не існуе. Дома адчуваю сябе, як у тэатры, у тэатры — як дома. А пазбыцца думак пра сцэну проста немагчыма. Хоць жыву я закрыта, нават адасоблена.

У Нацыянальным тэатры імя М.Горкага вы працуеце з 1961 года. Адзін тэатр — усё жыццё. Яно змяняецца цягам такога доўгага часу?

— Натуральна. Паласа белая, паласа чорная. Паспехі — няўдачы. Прапаноўвалі працу ў іншых калектывах. Але... Неяк у Піцеры проста не змагла дайсці да тэатра, куды мяне настойліва запрашалі. Ляжала ў гэтэлі амаль што ў перадінфарктным стане. Уявіла, што больш ніколі не буду іграць «Варшаўскую мелодыю», «Двое на арэлях». Зрабілася так моташна, быццам нехта ўсё гэта ў мяне забраў. Перыяды, вядома, былі розныя, але я ніколі не апыналася ў прастой. Хоць акцёрскую прагу наталіць немагчыма, бясконца хочацца іграць.

Атрымліваецца, што Рускі тэатр запойніў вас да краёў і вам не хацелася іншага лёсу?

— Так. На маіх вачах змянілася шмат пакаленняў акцёраў, рэжысёраў. Кожны новы рэжысёр фарміраваў тэатр па-свойму, і многія з іх пакінулі добры след. Некаторым акцёрам даводзілася цяжка, ды мне шанцавала. Увогуле, у тэатры шмат залежыць ад таго, наколькі занятыя акцеры ў



«Узнятая цаліна» паводле М.Шолахава. Вара.

рэпертуары. І заўсёды ёсць незадаволеныя і пакрыўджаныя. Але ж агульны клімат у нас нармальны.

Паспрабуйце зірнуць на Рускі тэатр збоку...

— Калі гляджу спектаклі, у якіх я не занятая, ствараецца адчуванне добрага тэатра. Моцнай трупы, хоць акцёраў старэйшага пакалення амаль не засталася. У нас вельмі таленавітая моладзь. Усе яны цудоўна рухаюцца, спяваюць, усе пластычныя і выразныя. Калі б яшчэ заняліся сцэнічнай мовай, цаны б ім не было. На маскоўскіх гастроліх крытыкі назвалі нас ансамблевым тэатрам. І гэта вельмі важна, таму што без каманды, без партнёрства, нават калі нехта адзін іграе проста выдатна, зрабіць што-небудзь сапраўднае на сцэне цяжка. Увогуле ж, аблічча тэатра складаецца з тых



«Звычайная гісторыя» паводле І.Тургенева. Надзечка.

спектакляў, якія ёсць у рэпертуары. Сучасны Рускі тэатр надзвычай разнастайны. Камерны, калі меркаваць па спектаклі «Рулетка» на малой сцэне; раскошны і экспрэсіўны ва «Утаймаванні свавольніцы», стыльны і вытанчаны — у «Сунічнай паліне». Галоўнае, што акцеры ўспрымаюць розныя стылі і жанры, валодаюць імі. Камедыя, трагедыя, публіцыстыка, рок-опера... Менавіта такая разнапланавасць сведчыць пра творчыя магчымасці калектыву.

Напярэдадні 75-годдзя тэатра згадваеце, якім ён быў раней?

— Некалі аблічча тэатра вызначала старэйшае пакаленне акцёраў, а моладзь у групе было няшмат. Цяпер на працу запрашаюць цэлыя курсы. І само ўяўленне пра склад групы змянілася. Прынамсі, калі нехта вырашыць паставіць спектакль пра старых, давядзецца запрашаць акцёраў

Атрымліваецца, што тэатр змяняецца надзвычай дынамічна і цяжка ўявіць, якім ён будзе, да прыкладу, праз пяць гадоў?

— Раней усе было, як у вялікай сям'і: дзядуля, тата, сыны, унукі, праўнукі... Усе разам.... Ад старэйшых — да моладзі. А цяпер большасць — выключна моладзь.

Калі б вы мелі магчымасць выбіраць, у якім тэатры працаваць: са старымі асновамі і традыцыямі або ў сучасным — што б выбралі?

— Сярэдзіну. Пасля тэатральнага інстытута тэатр уяўляўся мне не тое што архаічным, але — паважным, сталым, прызнаным на катурны. Хацелася больш руху. Рэпертуар часам вызначаўся ідэалагічнымі патрабаваннямі. Нават такі выдатны спектакль, як «Аптымістычная трагедыя», сёння паставілі б зусім інакш. І ўсё ж... Ёсць спектаклі, неадрыўныя ад свайго часу, ад эпохі, у якой



З маці і бацькам. 1941.

і павінны застацца. А ёсць такія, што не старэюць дзякуючы акцёрскім работам — настолькі дакладна ў іх усё зроблена.

Ці існуюць незабыўныя тэатральныя ўражанні, якія паўплывалі на вас найбольш?

— У нашым тэатры — гэта луцэнкаўскі «Макбет». У ім усё гарманічна спалучылася: рэжысура, сцэнаграфія, выдатныя акцёрскія работы Расціслава Янкоўскага, Аляксандры Клімавай, Аляксандра Бялова. Усё сышлося, выклікала захапленне і павату. Хоць узрушэнні, асабліва ў маладосці, часцей перажывала ў іншых тэатрах. Магчыма таму, што сваё, уласнае, мы не заўсёды здатныя адекватна ўспрыняць. Памятаю, як моцна мяне ўразіла мілераўская «Цана» ў БДТ. Душу перавярнула. Пасля спектакля сядзела адна ў глядзельнай зале, заплаканая да калень, а білечэргкі, абыходзячы мяне, маленькую хударлявую дзяўчынку, накрывалі крэслы — і ніхто не сказаў: хопіць ужо, ідзі адсюль.

Некалькі гадоў таму БДТ на сцэне Рускага тэатра паказаў «Перад захадам сонца» Г.Гаўптмана з Кірылам Лаўровым у галоўнай ролі. Выдатны акцёр. Але нечакана для сябе я зразумела, што наш Гаўптман — больш дакладны, а галоўнае, праз яго



«Пад адным небам» А.Маўзона. Вера. (Барыс — Р.Янкоўскі).

на ўсе пытанні, але абавязкова задае іх. І ўсё ж, раней у тэатрах жывых кантактаў было менш.

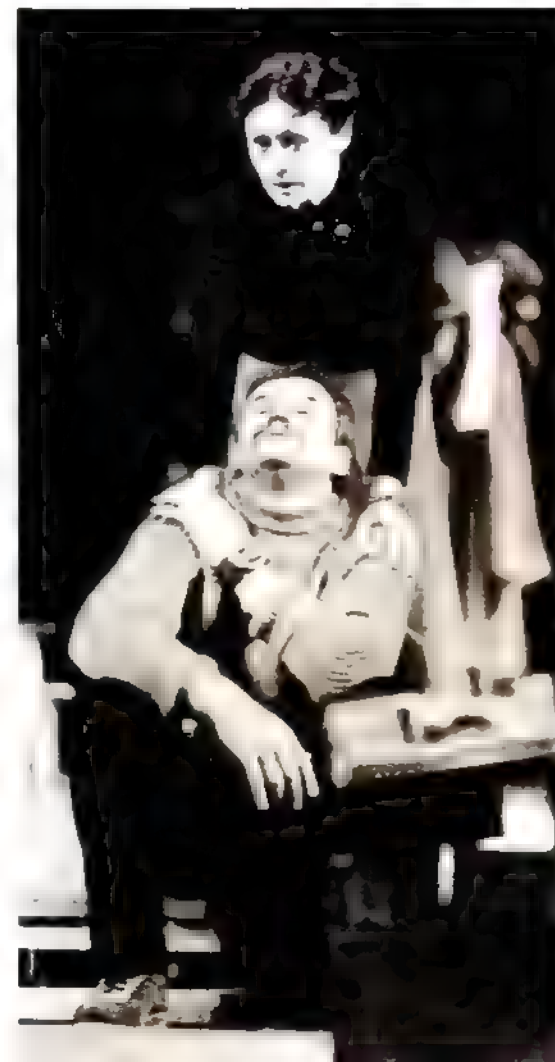
У тэатральным асяродку больш распаўсюджана меркаванне, што ўсё лепшае засталася ў мінулым. Партнёраў на сцэне цяпер адчуваюць горш, змест і думкі змізарнелі...

— Не згодна, што гэта так. Чаму ў чалавека павінна стаць менш думак і пачуццяў? Чаму яны павінны змізарнець? Адрозніваюцца тэатральныя школы. Напрыклад, акцёры французскіх тэатраў усё пражываюць нашмат хутчэй. Персанажы хутчэй думаюць, хутчэй размаўляюць. Мы, перад тым як адказаць партнёру, звычайна робім паўзу. У глядачоў узнікае адчуванне, што персанаж разважае, а для акцёраў гэта часам проста адключка. І зусім не абавязкова — паглыблены працэс. Дарэчы, вось вам колькі ўжо разоў хацелася мяне перапыніць? Адказаць трэба на думкі, а яны ўзнікаюць раней, чым ты скончыш слова. Але... Жывым тэатр становіцца за кошт жывога працэсу. Хуткасць працэсу можа быць рознай. Ды без так званага другога плана акцёр не існуе. Калі другі план прысутнічае ў ролі, яго не трэба падкрэсліваць

«Аб'ява ў вячэрняй газеце» А.Паповай Вольга. (Нікіцін — В.Бандарэнка.)

спецыяльна, бо ён усё роўна адкрываецца. Мой любімы аднакурснік Аўгуст Мілаванаў шмат гадоў у Купалаўскім тэатры іграе «Ромула Вялікага». Падчас ягонага бенефісу я зноў паглядзела гэты спектакль. Ён іграе спакойна, ні на што не цісне, не напружваецца. Цягам ледзь не паловы спектакля выбудоўвае характар. Разбурае імперыю... ствараючы яе! У ягоным ціхім, згаслым голасе, у рухах, у іроніі — я ўсё гэта прачытваю. Усе думкі Ромула. Але... над гэтым таксама трэба працаваць. Гледачам цяпер падабаецца, калі іх забавляюць. А для нас гэта — праца. Нават калі паўза зацягнулася, трэба разабрацца: што насамрэч адбываецца? І канешне, шмат значнасць на сцэне непрымальная. Яна заўсёды сведчыць пра кепскі густ. Жывы тэатр — просты. Ён складаны ў падыходах, ацэнках, выкананні, але — просты па сутнасці.

Жывая атмасфера, жывая тканіна на сцэне ўзнікае нечакана. Часам нават тады, калі акцёры нічога не робяць асаблівага, а ў спектаклі адсутнічаюць складаныя метафарычныя «навароты». Памятаеце «Дарослую дачку маладога чалавека» ў легендарнага Анатоля Васільева?.. Чаму ў нас да крыўднага



мала такіх спектакляў? Здаецца, што тонкая сувязь з глядачамі знікае з-за паўсюднай таннасці тэатральнага прадукту.

— Такія майстры, як Анатоля Васільеў, пачуццё праўды, меры фарміруюць гадамі. У ягоным калектыве рэжысёр і акцёры не проста аднадумцы, узнікае сувязь яшчэ больш шчыльная — як у манастыры. Мае значэнне ўсё, кожнае вымаўленае слова, кожны рух. Штосьці па-іншаму, гук не той — і адчуванне звышпраўды разбураецца. Узрушэння — нібы камета праляцела — не ўзнікне. Мы, здараецца, многае страчваем, таму што не да канца давяраем рэжысёру. Здаецца, што тут яшчэ трэба трохі дадаць, тут крыху ўзмацніць...

Атрымліваецца, што сучасны тэатр існуе пераважна «на патоку», а мастацтва — справа штучная. І ўсё менш надзеі, што надалей будучы ўзнікаць спектаклі-ўзрушэнні.

— Не думаю. Проста мы ўрэшце пройдзем паласу вельмі моцнай матэрыяльнай залежнасці, беднасці нашых тэатраў. Людзі заўсёды цягнуцца да мастацтва, нават у самыя цяжкія хвіліны, калі, здавалася б, ім не да выдзішчаў, не да канцэртаў... Пакуль тэатр бедны, мы, выпускаючы спектакль,

«Рулетка» паводле Ф.Дастаеўскага. Старая актрыса.

не дазваляем сабе закрыць яго, сказаць: «На жаль, не атрымалася», — хоць цудоўна гэта разумею. Акцёры і рэжысёры заўсёды працуюць на мяжы сваіх магчымасцей і выдатна ведаюць сілу слова, вымаўленага са сцэны. Ды толькі дзеля таго, каб усё сышлося, шмат чаго трэба. І нават на дыхтоўна выбудаваных спектаклях, якія адбыліся, моцная счэпка, ток узнікаюць не на кожным паказе. Нават не ведаю, ад чаго гэта залежыць. Я ніколі не дазваляю сабе прысці на спектакль, сярэднёнька сыграць яго і хуценька куды-небудзь збегчы. Але... «Двое на арэлях» мы сыгралі больш як чатырыста разоў, лепшымі былі — пяць. Спектакль пачынаўся і даходзіў да кропкі, пасля якой не хацелася жыць. На душы было пуста і радасна. Выказана ўсё, што я



«Усё ў садзе» Э.Олбі. Джэні.

мелася сказаць глядачам з гэтым партнёрам, менавіта праз гэтага драматурга. Дарэчы, калі «Двое на арэлях» мы паказвалі на сцэне БДТ, току, асаблівай атмасферы не ўзнікла. Таўстаногаўскія акцёры былі ў захапленні, нагаварылі нам шмат кампліmentaў, і ўсё ж — нешта не склалася. Што перашкодзіла тонкаму, найгранаму, намоленаму спектаклю прайсці на знакамітых падмостках найлепшым чынам? Растлумачыць не зможа ніхто.

Мне здаецца, што асаблівая атмасфера, ток, існуе і ў гаўптманаўскім «Перад захадам сонца».

— Там ёсць нерв, які Барыс Луцэнка ўдала агаліў. Ёсць напружанне, якое не павінна адпускаць. Мае рацыю або не мая гераіня Беціна, людзі потым рассудзяць. У яе свая праўда, і на сцэне я — жывы чалавек, а не суддзя. Баронячы бацьку, Беціна робіць тое, што робіць. Хто такая гэтая дзяўчынка? Пігаліца? Што будзе са старым Клаўзенам далей — інсульт або інфаркт? Ён хворы чалавек, і Беціна цудоўна разумее, да чаго ўсё ідзе. Адзінокая, кульгавая (дарэчы, у п'есе гэтага няма), бязмежна адданая сям'і, і ніякія грошы яе не цікавяць. Прынамсі, мая гераіня змагаецца не за капітал, а за любоў бацькі, хоча быць патрэбнай яму.

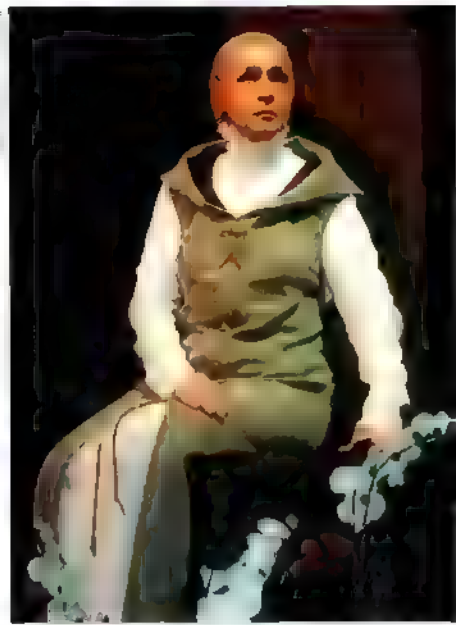


«Букееў і кампанія» М.Горкага. Ніна Аркадзеўна.

неабходнай. Хоць, паклаўшы руку на сэрца, лічу, што нават у такой сітуацыі нельга ламаць чужое жыццё. Кожны мусіць прайсці свой шлях сам. Ніхто старонні не павінен вырашаць, што лепш: атрымаць інсульт ад кахання або — уратаванаму — дажываць свой век у крэсле-качалцы.

Дарэчы, што ў такой сітуацыі зрабілі б вы, Бэла Масумян?

— Паспрабавала б закаханых зразумець. Паверыла б, што яны не могуць адно без



«Дабравесце ад Марыі» П.Кладзля. Маці.

аднаго, што менавіта каханне, а не прага грошай, кіруе дзяўчынай. Адпусціла б бацьку і не падпісала заяву. Учынак Беціны таксама прадыхаваны любоўю, ды ён уласцівы маёй гераіні, а не мне. Ці ёсць у такіх учынках праўда? Боць ёсць, праўды няма. Каханне — гэта ахвяраванне. Ахвяраванне нараджае боль. Боль нараджае каханне.

Як працуеце над вобразамі, калі ваша чалавечая пазіцыя не супадае з праўдай вашых персанажаў?

— Галоўнае — не я, а драматургія, якую нельга перайначваць «пад сябе». Трэба паважаць аўтара. Шукаць сугучнае табе, незалежна ад таго, падзяляеш погляды персанажа ці не. Узмацніць тое, што супадае. Нават выконваючы ролю ліхадзея, я павінна зразумець, як гэты чалавек існаваў. У дакументальных кадрах мы бачым Гітлера, які працягвае дзеянне цукерку, або Леніна, які гладзіць котку. Гэта ж не проста прыдуманна. Штосьці чалавечэе было ім уласціва нават пры такой жорсткасці, дэспатызме. Акцёр шукае прыстасаванні...

Важна не рэзаць на кавалкі аўтара. Зразумець і ўвасобіць тое, што хоча рэжысёр. І толькі пасля падключыць уласную персону, Бэлу Масумян. Атрымліваецца штосьці кшталту шматгранніка, але ніводная грань не павінна вытырацца. Тады ўзнікне вобраз, дзе аднолькавае значэнне маюць драматург, рэжысёр і ягоная ідэя, акцёрская індывідуальнасць. Дарэчы, ад роляў, якія выконваеш, заўважна змяняюцца аблічча і паводзіны, нават бытавыя манеры. Прынамсі, дома заўсёды ведаюць, што я буду іграць увечары. Памятаю, у спектаклі Вале

«Сумічная паляна» І.Бергмана. Агда.

рыя Маслюка «Бабскае царства» атрымала ролю глуханямай. Гэта невялічкі эпізод у масоўцы і адзін радок у апавесці Нагібіна: «... і жыла там у весцы глуханямая дурнічка». Здаецца, даволі крыўдныя ролі — хадзіць у масоўцы і нават рэплікі не падаць. А мне хацелася, каб яна была жывая, кідкая, менавіта з нагібінскай апавесці. Не чуе гукаў, існуе як звярок, надзвычай чулівая і трапяткая, імгненна ўсё разумее, ловіць інтанацыі. Надзвычай абвострана на ўсё рэагуе. Мысленна я ўсе ўнутраныя маналогі прагаворвала так інтэнсіўна, што пасля спектакля заставалася без голасу. А дома ніколі не памыляліся: калі да мяне звяртаюцца, а я не заўважаю, значыць — іду менавіта на «Бабскае царства». Увогуле паводзіла сябе інакш. Дарэчы, ніколі не іграла камедыі

Не бачыце сябе ў камедыйных ролях?

Імкнуся, каб іранічныя інтанацыі ў маіх работах прысутнічалі. А камедыйнага дару мне Бог не даў. Бо ёсць акцёры, у якіх усё атрымліваецца без напругі, нібыта само сабой — гэтка натуральная заразлівасць.

Як вы самі вызначаеце сваё амплуа?



«На залатым возеры» С.Томпсона. Эталь. (Норман Тэер — Р.Янкоўскі.)

— Дакладна не ведаю. Магчыма, лірычная гераіня. Хоць менавіта гэты жанр мне не заўсёды падабаецца.

Мне здаецца, што вашым гераіням уласцівы моцныя драматычныя фарбы і вы здатныя іграць трагедыю.

— Імкненне ствараць моцныя характары было заўсёды. Цікавілі мужчынскія ролі. Гамлета, Авадзя, Віелу з «Дванаццатай ночы» іграла яшчэ ў тэатральным інстытуце. Марыла пра Рычарда, пра Медэю. Пазней у тэатры было шмат драматычных роляў. Зрэшты, нічога надзвычайнага, амаль усіх акцёраў прыцягваюць моцныя характары. Моцныя характары ў асноўным трагічныя.

Менавіта такі выбар — вынік унутранага светаадчування або асаблівасцей прафесіі?

— Толькі прафесіі. Я лёгкі чалавек, хоць і замкнёны. Не трагічна настроена, увогуле радуюся жыццю. Пераканана, што любоў — прытулак бессмяротнай душы. А ў гэтым сэнсе не існуе прафесійнай абранасці. Я добра шыю, няблага адчуваю сябе на кухні, люблю лес, люблю шмат хадзіць, не грэбую ніякай працай і не камплекую, выдатна адчуваю сябе ў любым асяродку. Вельмі мала сплю, таму мне заўсёды і на ўсё хапае часу. Здаецца, я шчаслівы чалавек. Ёсць адзін недахоп: пакуль не адчуваю свайго ўзросту. І гэта не вельмі добра. Дарэчы, маёй матулі 93 гады, а я яе — маладая душа.

МАРЫНА КАПІЛАВА: «Я БЫЛА УСІМ...»

АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ

МАРЫНА КАПІЛАВА — ТВОРЦА, ЯКІ НЕ НАДТА УПІСКВАЕЦА ў ТУТЭЙШУЮ ПРАСТОРУ І ВІДАВОЧНА ВЫПАДАЕ СЯ СВАЙГО ЧАСУ. АТРЫМАЎШЫ ГРУНТОўНЫ СТЫМУЛ ДЛЯ РАЗВІЦЦА СВАЕЙ ПРЫРОДНАЙ АДРАНАСЦІ ПІДЧАС НАВУЧАННЯ ДЫЗАЙНУ, ЯНА РЭАЛІЗОВАЕЦА ў САМЫХ НЕЧАКАНЫХ СФЕРАХ МАСТАЦТВА.

У гутарцы прымае ўдзел і настаўнік мастацкі — Ігар Якаўлевіч Герасіменка, заснавальнік і цягам 18 гадоў кіраўнік кафедры дызайну Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў.

Алесь Белявец: Вы працуеце як дызайнер і як мастак. Ці ёсць тут для вас прынцыповая розніца?

Марына Капілава: У дызайне я не працавала ніколі. Я вучылася ў БДГМІ на кафедры дызайну, але так сталася, што больш дызайнам не займалася. Мне здаецца, што ў інстытуце нас дастаткова «ўзброілі» для таго, каб мы маглі займацца ўсім, што падабаецца, і калі б не навучанне дызайну, дык, магчыма, кола маіх інтарэсаў не было б такім шырокім. На кафедры мяне пазбавілі страху перад любым матэрыялам. Нам далі паспытаць патроху ўсяго, каб мы пасля вырашылі, чым жадаем займацца. Канешне, усё думалі, што мы будзем спрабаваць сябе ў дызайне. Дызайнерская адукацыя незвычайна менавіта тым, што дае свой пункт гледжання на ўсе традыцыйныя віды мастацтва. З чым бы мы ні працавалі і ў чым бы сябе ні рэалізоўвалі, усё роўна ў нас «дызайнерскі» светапогляд.

Ігар Герасіменка: Не згодны, што Мапа не працавала ў дызайне. Мы распрацоўвалі разам архітэктурныя праекты, яна займалася ландшафтным дызайнам і дызайнам малых форм — стварала аб'екты, якія вельмі



Калье «Кажан», Скура, латунь, 2006.

мі ўдала і арганічна ўваходзілі ў архітэктурнае асяроддзе.

Хочаш не хочаш, а дызайнерская адукацыя сапраўды выхляецца ў падыходзе да творчасці. Напрыклад, «Яйкі» Цэслера і Войчанкі... Без дызайнерскай школы, без алпаводнага мыслення і бачання немагчыма ствараць такія аб'екты. Станкавісты так не мысліць. І ў многіх дызайнераў, чым бы яны ні займаліся, застаюцца правільна закладзеныя адносіны да многіх сфер мастацкай творчасці, а працоўна матэрыялаў займае вельмі важнае месца. Нават не працоўка, а разуменне здольнасці кожнага матэрыялу штосьці адметнае прынесці ў творчасць.

А.Б.: Дызайн упрыгожання — гэта ў нас, я так разумею, перадаўсім дробная пільстка. Я можа не ўважыць прысутнічае ў нашай творчасці дызайнерскі падыход, ці прадумваеце, практуеце вынік? Ці, наадварот, ідэя адначасна ад адчування?

М.К.: Часткова праектую. Парознаму адбываецца. Часам я ведаю, што буду рабіць. Часам матэрыял сам дыктуе, як да яго звярнуцца. Я матэрыялаў не баюся і не адчуваю да іх той «напавялікасці», якая звычайна нараджае мастака. Што золата, што латунь — мне ўсё роўна... Але — не, латунь мне падабаецца больш.

А.Б.: Вы лёгка пераходзіце межы мастацтваў...

М.К.: Таму што я на самай справе гэтых межаў не ведаю. Усё — поле дзейнасці. Чаму мы павінны сябе абмяжоўваць? Нам далі метады, нам даказалі, што ў прыродзе, нават у найпростейшых істотах, мы можам усё.



Харты. Бронза, ліццё. 2005.

А.Б.: Ці адчуваеце вы ў нашай культурнай прасторы выразны іерархічны падзел на мастацтвы высокія і прыкладныя? Напрыклад, у Еўропе ў сярэдзіне мінулага стагоддзя нават узнік адмысловы мастацтвазнаўчы тэрмін — «новае ювелірнае мастацтва», дапасаваны да выразных эксперыментальных вырабаў, створаных незалежна ад заказчыка. Гэтыя вырабы нароўні з іншымі творамі мастацтва экспанаваліся на выставах і збіраліся ў музейных калекцыях...

М.К.: Гэты падзел я, напэўна, адчувала б, калі б была ў нейкай сістэме. А з тымі, хто разглядае мае творы на выставах, у мяне няма прамых кантактаў.

І.Г.: Сёння ўжо няма таго дыску з боку «верхніх слаёў» мастацтва. А аматар увогуле не ведае, дзе нізкае, дзе высокае. Межы размываюцца.

М.К.: Аднак у нас ёсць Саюз мастакоў, дзе іерархія даволі выразная. Але я — сама па сабе. Ведаеце, у Кафкі ёсць выдатны твор — «Працэс»: вы гуляеце ў навіязаныя гульні і ў рэшце рэшт аказваецеся ахвярай сістэмы. А можна ж было не пайсці па павестцы і проста сказаць: «Судзіцеся самі».

А.Б.: Тады як на конт удзелу ў выставах? **І.Г.:** А вельмі проста: у Машы больш выстаў за мяжой, чым тут.

М.К.: У мяне былі тры выставы ў Мінску. Зрэдку ўдзельнічаю ў групавых экспазіцыях, калі знаёмыя клічуць. Але ў планы па выставах я, канешне, не ўваходжу.

А.Б.: Я вяду да таго, што вашы ўпрыгожванні па сваёй архітэктоніцы, па характары вобраза мацней уздзейнічаюць, чым якая скульптура.

М.К.: Таццяна Бембель доўга думала, як гэтыя творы можна назваць, і назвала іх «скульптуры для цела»... А чаму ў мяне такое непаважлівае стаўленне да іерархій? Мы прыйшлі на кафедру дызайну ўсе розныя і выйшлі адтуль яшчэ больш рознымі. Што было ў нас індывідуальнага, тое расквітнела. А вучыць гэтаму не трэба, галоўнае — не душыць. З нас тры шкуры дралі, але абыходзіліся паважліва. К канцу навучання я дакладна ведала, чаго я не ведаю. А гэта ўжо шмат, бо калі прыходзіш вучыцца, думаеш, што ведаеш амаль усё. Прабелы ў сваёй адукацыі

разумееш, калі атрымліваеш дыплом. Я называла сябе тады: чалавек акадэмічнага няведання. Затое ўсведамляла, чаму я цяпер буду вучыцца.

І.Г.: Хацеў бы вярнуцца да размовы пра нашу культурную прастору. Мне падаецца, што людзі, якія стаяць убаку ад афіцыйнага мастацтва, якраз у стане даць нацыі нашмат больш. Таму што яны рухаюцца па ненаезджаных каляінах і шукаюць незанятых лакуны. Гэта само сабой атрымліваецца. Адкрываюцца нейкія нішы, у якіх афіцыйнае мастацтва не прысутнічае, і высвятляецца, што тут можна сябе праявіць... Цяпер вельмі складаны час: у соцыме адбываецца ломка ўстановак і стэрэатыпаў, у нацыянальных культурах — працэс пераарыентацыі каштоўнасцей. Заходнія культуры заўсёды лічыліся «заканадаўцамі» ў нормах жыцця, а пасля і мастацтва. Але цяпер, з пад'ёмам усходніх культур, раўнавага ў свеце рэзка парушаецца. Мяняецца агульная сітуацыя, і гэта адразу адбываецца на выяўленчых формах мастацтва.



Бранзалет «Дракончык». Бронза, ліццё. 2005.

Ва ўмовах, калі ўсе культуры заяўляюць пра сабе выразна і пэўна, беларуская культура мусіць ідэнтыфікаваць сябе ў параўнанні з іншымі. Гэта павінны вырашаць мастакі, калі яны ўсведамляюць сваю місію. І вось тады творцы, якія не ўваходзяць у афіцыйныя іерархіі, у першую чаргу здольны прад'явіць пэўныя каштоўнасці

Таму, калі я бачу нетрадыцыйныя формы праяўлення творчых пошукаў, я думаю: а раптам гэта якраз тое? Бо гэтага нідзё не было — ні ў Расіі, ні на Захадзе, ні на Усходзе. Тое, што пасля будзе ідэнтыфікавана як мясцовая рэгіянальная культура. На гэта ёсць нейкая надзея.

М.К.: Я лічу, што памылка культурнай палітыкі ў тым, што вызначаецца, якое мастацтва павінна прадстаўляць дзяржаву. Гэта нека не па-гаспадарску. Мастакі, якія тут жывуць і працуюць, якраз і складаюць беларускае мастацтва. Гэткая шматстайнасць рабіла б гонар краіне. Нагадаю, што Беларусь за мяжой часта ведаюць толькі таму, што тут жыў Шагал. А ў нас прымаецца толькі тое, што заказваюць. А заказваюць тое, што зразумела і знаёма. Нізавошта не паверу, што мастакі, выконваючы заказ, натхняюцца вобразамі, якія ствараюць... Думаю, натхненне там мае вельмі канкрэтныя матэрыяльныя стымулы.

А.Б.: Давайце вернемся ўсё ж да творчасці, а канкрэтней — да вашай «скульптуры для цела». Упрыгожванне — частка вобраза чалавека. Яно можа выконваць важныя для чалавека функцыі — абароны, камунікацыі... Хто мяркуючы ўладальнік гэтых рэчаў?

М.К.: Я ствараю ўпрыгожванні для сябе. Я іх нашу сама. Пасля, калі яны мне надакучваюць, я з імі развітваюся.

І.Г.: Яны — абарона, але не са знакам адгароджвання ад свету...

М.К.: Хутчэй напаўценне — якое і ёсць

самая лепшая абарона. Правакацыя: я выйшла, глядзіце на мяне! Калі не справакаваць нешта, ніколі не даведаешся, як яно ёсць на самай справе. А ўвогуле я пра гэта не думаю. Усё адбываецца само сабой. Мне падабаюцца мае ўпрыгожванні. Я не ведаю, хто б іх яшчэ насіў.

А.Б.: Гэтыя скульптуры для цела працуюць і як працяг цела.

М.К.: І таму яны нават тым, каму падабаюцца, не заўсёды пасуюць. Цяжка вызначыць, каму яны падыдуць. Яны нібы самі выбіраюць, хто будзе іх насіць. А не наадварот.

А.Б.: Так, бо ў іх вельмі выразная вобразнасць.

М.К.: Але калі пра гэта думаць і праектаваць — нічога не атрымаецца.

А.Б.: Чаму ў вас такія дзіўнаватыя вобразы? Гэта ідзе ад вашай унутранай прыроды ці ёсць увасабленнем нейкай філасофіі?

М.К.: Філасофіі — не. Я не надта спрабую асэнсавать свае прыхільнасці. Мне проста гэта падабаецца.

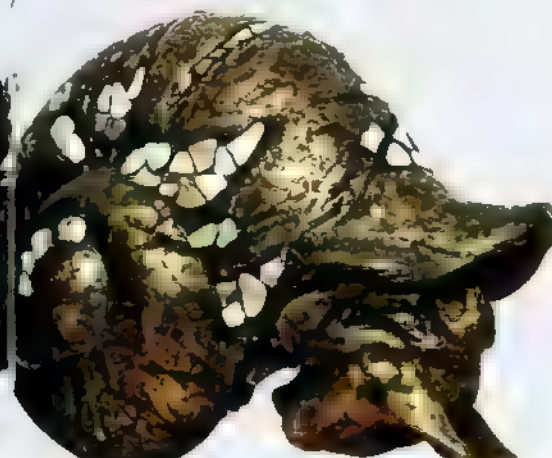
І.Г.: Маша выдатна адчувае насякомых і жывёлін. Але адчуваць — не значыць псіхалагічна ідэнтыфікаваць сябе з імі, гэта і немагчыма, напрыклад, з насякомымі. А вось механізм руху, характар паваротаў, разваротаў, ракурсы... Ёй на арку-

Калье «Хамелеон». Латунь, біруза, дрэва. 2000.

шы дастаткова памалываць, калі яна нечага яшчэ не адчула, пакрэсліць — і яна ўяўляе, як гэта можа быць на самай справе. І атрымліваецца, што мастачка ў гэты момант спасцігае тое, што спасцігнуць нейкім іншым чынам, звонку, немагчыма. Толькі праз свае рукі, праз творчасць. Я гэта шмат разоў заўважаю. Таксама і ў тых выпадках, калі выдумляюцца вар'яцкія істоты, якія не існуюць. Яны настолькі заканамерна складзены, што калі якому-небудзь батаніку паказаць формы яе расліннасці, а золага — неверагодную птушку, вучоныя, магчыма, і не павераць, што насамрэч іх няма, але спалохаюцца, што такіх не ведаюць.



Джокер. Фарфор, скура. 1995.





Калье «Начны матылёк». Латунь, шкло. 2006.

Гэта вельмі прадуктыўны шлях для мастака — пагружаючыся ў свой свет, ён з глыбіні пачынае яго ўзнаўляць. І нават гэтага не ўсведамляе.

М.К.: А Ігар Якаўлевіч ведае, бо ён першы чытаў Юнга. Я пазней. Гэта — калектыўнае бессвядомае...

І.Г.: Дапусцім, не зусім так.

М.К.: Для таго каб тое, чаго не ведаеш, намалюваць, трэба гэтым пабыць. А для гэтага трэба толькі перастаць думаць пра сябе як пра чалавека — і адразу ўсё зразумееш. Варта толькі задаць сабе нейкае пытанне і не справаваць прамаўляць гэта словамі. Таму што тады мы «разбалбоваем» абсалютна ўсё. Паміж пытаннем і адказам вельмі кароткі шлях. Калі сабе не перашкаджаць — адказ прыходзіць адразу.

І.Г.: Вось тут Юнг быў бы задаволены.

М.К.: Я яго чытала з алоўкам у руцэ... Каб намалюваць тыгра, я не буду лазіць па кнігах. Я ведаю, як ён выглядае — анфас, у профіль. Усё астатняе магу прыдумаць.

Вінаградны вослік.
Бронза, ліццё, ракавіна. 1998.

Я магу гэты вобраз выбудаваць. А адкуль я гэта ведаю?... Думаю, што я была і тым, і тым... Магчыма, яшчаркай зусім нядаўна. І цяпер я ўсё ўзгадваю.

А.Б.: Вы доўга захапляліся такім сур'ёзным матэрыялам — металам.

М.К.: Так, года паўтара назад я займалася металам з раніцы да ночы. Я пазна пачала з ім працаваць, і мне хацелася хутка ўсё засвоіць. Цяпер я ўжо працую, як гурман — гэта я зраблю, а гэтага не буду. А быў перыяд, калі я не магла спыніцца. Не трэба было чакаць, калі прыляціць муза: адбою не было, толькі форткі зачыняй. Я яе ў дзверы — яна ў акно. Хацелася хутчэй дарабіць адну работу, таму што я ўжо ведала, што буду рабіць наступнае. Спынялася, калі канчаўся матэрыял, ці проста падала ад знямогі.

З металам, насуперак распаўсюджанаму меркаванню, нашмат прасцей працаваць, чым з плоскасцю, паперай. Увогуле, самы цяжкі матэрыял — менавіта папера, там трэба быць сапраўдным майстрам. Метал любіць, калі з яго здзекуюцца, яго ўдарыш — ён адгукнецца. З гэтым матэрыялам і выпадковасці дарэчы. Лёгкі матэрыял, што у ім цяжкае — гэта яго вага. Кавалак металу на рэйку пакладзі,

цягнік праехаў — ужо прыгожа атрымалася. У прынцыпе, каб зрабіць прыгожа, не патрэбны вялікія высілкі.

Пасля металу я сур'ёзна захапілася літаграфіяй. Цяпер у мяне перапынак, бо зноў захацелася ляпіць. Таму што, пакуль я малявала, накапілася шмат даўгоў перад аб'ёмнай формай. Ёсць рэчы, якія лепш маляваць, іншыя — лепш ляпіць. Ёсць у мяне старыя малюнкi, якія я пачынаю ўзнаўляць у аб'ёме. І цяпер яны вяртаюцца ў іншай якасці. Гэта нават не паўтор.

А.Б.: Ці часта ў вас адбываюцца выставы на Захадзе?

М.К.: Не ведаю, што такое «часта». У 1997 годзе была першая. Праз нейкі час была выстава лялек. Сапраўднай удачай стала выстава ў Італіі. Я прывезла туды малюнкi алоўкам. Не вельмі паважаны від мастацтва. У нас да малюнка адносяцца як да нечага дапаможнага, іх ніхто і не бачыць. А ў Італіі ўсё адбывалася вельмі сур'ёзна. Мне аддалі пад выставу замак. Я, канешне, сама б не справілася, але чалавек, які выставу рыхтаваў, адабраў работы, прывёз туды, аформіў, развесіў.

Калье «Жук».
Бронза, ліццё, камень. 1995.

Песня песняў. Літаграфія. 2005.

І я прыехала палюбавацца на тое, як я там прыгожа прадстаўлена. Быў цудоўны прыём! Я ўбачыла, як трэба ставіцца да мастака. Справа яшчэ ў тым, што я прыехала «без багажу». Тут мяне ведаюць, і гэта мне перашкаджае: я ведаю, што мяне ведаюць. І паводжу сябе адпаведна. Туды я з'явілася

проста незнаёмкай. А так як мне казалі, што я bella, дык я яшчэ ператварылася ў чароўную незнаёмку. А што мне замінае ў такой якасці рэалізавацца, калі там ніхто мяне не ведае? І выдатна: я там пабыла цудоўнай незнаёмкай без гісторыі. Італьянцы з нагоды майго з'яўлення што захацелі, тое і прыдумалі. А прыдумалі яны, што я добры мастак. Былі ўпэўнены, што ў мяне свая школа, майстэрня, вучні.

А.Б.: Пра школу пытанніў не задаю, але як наконт вучняў?

І.Г.: Я думаю, што школы, якую можна было б арганізаваць пад брэндам Машы Капілавай, не атрымалася б. Вельмі арыгінальны ў мастака асабісты ракурс гледжання, неверагодныя па тонкасці адчуванні. Комплекс адчуванняў настолькі адметны, што вельмі цяжка было б знайсці людзей, якія хацелі б ці маглі стаць яе вучнямі.

Ёсць у яе яшчэ адна выдатная рыса: незгiнальнасць. Бо з такім фармальным майстэрствам зарабляць вельмі лёгка. Трэба толькі захацець. Але Маша не толькі сабе гэтага не дазваляе, але нават у той бок не глядзіць. Таму ў яе такая спажывецкая «тыпавуха» ніколі не з'яўляецца. Замест гэтага яна паглыбляецца ў свой свет, вытончваецца, мадыфікуецца нейкім асаблівым чынам. І ўсё больш і больш становіцца

сама сабой. Гэта рэдкасць, каб мастак з часам усё больш набіраў, павышаў якасць — гэта ўласцівасць таленавітага чалавека. Як і нежаданне ўслуховацца, упісвацца ў тое, што робіцца навокал. У мяне вялікае спадзяванне на мастакоў, якія развіваюцца па-за межамі афіцыйнай плыні. Хоць яны і не могуць уплываць на беларускае мастацтва, таму што іх не прымаюць афіцыйныя мастацкія структуры.

М.К.: З іншага боку, іх прысутнасць нешта дадае ў агульную атмасферу.

І.Г.: Я неяк спытаў Машу, чаму яна не займаецца жывапісам. Яна адказала: гэта занадта проста. Калі ў чалавека столькі ідэй, ён сапраўды можа жыць, як хоча.

М.К.: Мне колер непатрэбны. Я ў чорна-белым знаходжу ўсе колеры. Лінія можа і колер у твор прыўнесці. Цікава тады, калі



Бранзалет «Дрэва». Латунь. 2002.

няма канкрэтыкі. Дзеці гэта разумеюць, яны такія думкі прагаворваюць, калі маляюць. Малюе дзяўчынка сінім алоўкам і кажа: «Рудыя валасы, чырвоныя вусны, зялёная сукенка і залатыя чаравікі».

Выдатна быць дызайнерам і працаваць ва ўсіх сферах, якія існуюць. Поўная безадказнасць. Я не скульптар, не графік. Я паяц. Мне ўсё можна.

А.Б.: Вы працуеце на стыках, лёгка пераходзіце з аднаго віду мастацтва ў іншы. У вас ёсць твор, які можна было б аднесці да вамі вынайздэнага віду мастацтва?

М.К.: Гэта — я, калі, апрануўшы «скульптуры для цела», выходжу на вуліцу і пачынаю калекцыянаваць рэакцыю людзей. Гэта адначасова і паказ мадэляў, і ўласны перформанс.



У пошуках рэальнага часу

З балкона дома, што насупраць ратушы, жвава дзяўчынка пускае ў пахмурнае неба мыльныя бурбалкі. Рознакаляровая чародка весела лунае над мінскай вуліцай. Адрасу ўгадваецца чухра-еўская «Балада пра салдата», дзе такія ж мыльныя бурбалкі знікаюць у лесвічным пралёце дома, набрынялага жахам агульнай трагедыі. Жыццё, падобнае на кіно, ці кіно, падобнае на жыццё...

Андрэй Таркоўскі калісьці заўважыў у нататках, што галоўная бяда кінематографа ў тым, што ён дзеля выгады апускаўся да ўзроўню глядача, адмовіўся ад мастацкага выкарыстання адзін найкаштоўнай магчымасці, вынайздзенай Люм'ерамі, — здольнасці зафіксаваць рэальнасць часу дзеля ўзбагачэння і канцэнтрацыі фактычнага чалавечага досведу. Ідэальным кінематографам з гэтага гледзішча падаецца хроніка. Не як спосаб здымкі, а як спосаб узнёўлення і перастварэння жыцця. Без тэатральных эфектаў і пастановачных хітрукіў.

Менавіта гэтай прычыне нашы дакументальныя стужкі на некалькі парадкаў вышэй за стужкі ігравыя. Люстэрка, калі яно не крывое, хлусіць не здатнае па вызначэнні. На III Міжнародным каталіцкім фестывалі хрысціянскіх фільмаў тэлепраграм

«Magnificat 2007», які праходзіў у Глыбокім 20—24 чэрвеня і прадстаўляў 34 дакументальныя карціны і 9 тэлевізійных праграм з розных краін свету, галоўны прыз атрымаў праект тэлеканала «Лад» Праграма «Лёс чалавека» ксёндза Казіміра Жыліс» рэжысёра і аўтара сцэнарыя Алега Чацверыкова пераказвае пра пакручасты лёс апантанага чалавека, святара, які здолеў перамагчы гітлера ў сваёй парафіі на Гродзеншчыне і наладзіць службу ў Гродзенскай турме.

Як і чакалася, кінапраграму сёлетняга «Славянскага базару ў Віцебску» ўпрыгожыла прэм'ера ігравага фільма «Ворагі» Марыі Мажар — беларускага рэжысёра (як яна сама сябе называе), што жыве і працуе ў Расіі, але заўжды напачаткова супрацоўнічае з Беларуссю. Мо сапраўды Радзіму лягчэй любіць далёк?

Ухвалу глядачоў атрымалі і шчырыя мастацкія кароткаметражкі «Пташukoўцаў» Людміль Дуброўскай «Дзівяры свету» і Аляксандра Канановіча «Колер кахання», прадстаўленыя ў праграме «Новыя твары беларускага кіно»



Кадр з праграмы тэлеканала «Лад» «Лёс чалавека» ксёндза Казіміра Жыліс.

Кадр з фільма А.Голубева «Чаклун і Румба».



Кадр з тэлесерыяла А.Назікіяна «Выклік».

Робочы момант здымак фільма А.Фаміна «Выратаваць імператара».



на «Славянскім базары» Гэта, бадай, ледзь не ўсе яркія чэрвеньска-ліпенскія кінападзеі на абсягах Беларусі.

Але на фоне новай мастацкай карціны народнага артыста Расійскай Федэрацыі Станіслава Гаварухіна, прэзентаванай у Мінску на Днях Масквы ў сярэдзіне чэрвеня, рэальныя дасягненні беларускай кінавытвор-

часці блякнуць, на мой погляд, неймаверна. Лірычная драма «Артыстка» зроблена за месяц, што ніяк не паўплывала на якасць роляў Яўгені Дабравольскай, Марыі Аронавай, Аляксандра Абдулава... Фільм — адбітак нашага часу, смешнага і трагічнага адначасова, рэальнага настолькі, наколькі рэальнымі выглядаюць нашы мары зрабіць яго спрыяльным для ўласнай самарэалізацыі. Гаварухін не можа здымаць кепскае кіно. Дакладней, не хоча апускацца да ўзроўню глядача, не зважаючы на настойлівыя просьбы, што гучаць цягам ледзь не трыццаці гадоў, зрабіць гарантавана паспяховае ў камерцыйным плане працяг стужкі «Месца сустрэчы змяніць нельга». Vivat, Гаварухін!

А «Беларусьфільм» па-ранейшаму — на этапе чарговай перабудовы і першапачатковага назапашвання капіталу. У няпэўным узросце эканамічнага стаўлення не выпадае дбаць пра высокамастацкае пераасэнсаванне дня сённяшняга, няхай сабе і пазначанага сцэнарыямі як беларуская мінулышчына ці мройлівая фантастычная будучыня. Не маю на ўвазе вядомую драму Андрэя Голубева «Чаклун і

Румба» ці казку Алены Туравай і Івана Паўлава «Навагодняя прыгода ў ліпені», здымкі якіх — у поўным разгары. Гаворка пра унікальны досвед Нацыянальнай кінастуды па здачы ў арэнду матэрыяльнай базы для стварэння расійскіх прыгодніцкіх карцін. Да прыкладу, смалевіцкае змешанае рэжысёрскае прыняло аблічча сібірскай тайп. Алег Фамін здымае ў Смалевіцкай авантуры кінатэатра «Выратаваць імператара». А рэжысёр Армянак Назікіян з не меншым імплэтам працягвае працу над дэтэктыўным тэлесерыялам «Выклік»... Гэта далёка не поўны пералік расійскіх камерцыйных стужак, якія здымаюцца сёння з дапамогай паслуг «Беларусьфільма». Мыльныя бурбалкі, але далёка не чухраеўскага стандарту

ТАМ, ДЗЕ БЕЛАЕ СОНЦА.



Кадр з фільма І.Пасэра, С.Бадрова-старэйшага, Т.Цяменава «Качэўнікі». 2005.

АЛА БАБКОВА

«ІМПЕРЫЯ РАСПАЛАСЯ, АЛЕ ІМПЕРЫЯ КІНО ЗАСТАЛАСЯ», ГЭТЫ АФАРЫЗМ НАЛЕЖЫЦЬ ВЯДОМАМУ РУСКАМУ ПІСЬМЕННІКУ АНДРЭЮ БІТАВУ, ЯКОГА АДНОІЧЫ ЗАПРАСІЛІ ў НАЧАЛЬЦА ЖУРНАЛА «КІНО» АЛЕГІ ПАСЭРА І АНДРЭЯ БАДРОВА-СТАРЕЙШАГА ФЕСТЫВАЛЮ КІНО КРАІН СНД БАЛТЫ «КІНАШОК». ГЭТЫ КІНААГЛЯД АДБЫВАЕЦЦА У АНАПЕ І ШТОРАЗ С УСТРАКАЕ СІМВАЛАМІ, ЯКІЯ ПЯТНАЦЦАЦЬ ГАДОУ ТАМ» БЫЛІ НЕ МАГЧЫМЫЯ ЛЯ ЗАЛАЦІСТАІ ПОСТАЦІ АБАРЫГЕНКІ БАСПОРКІ РАЗВЯЖАЮЦА ПЯТНАЦЦАЦЬ СЦЯГОУ БЫЛЫХ РЭСПУБЛІК. А КРЫХУ ДАЛЕІ — ЭМБЛЕМА СОНЦА НА БЛАКІТНЫМ ФОНЕ АФІЦЫЙНЫЯ СІМВАЛЫ МІРНА ўжываюцца з НЕАФІЦЫЙНЫМІ. НА ПАЧАТКОВАІ ЭМБЛЕМЕ «КІНАШОКУ» МЕСЦІЦСЯ СЕРПІ З КУКІШАМ ЗАМЕСТ МОЛАТА (ПОТЫМ НА НЕІКІ ЧАС ЯГО ЗАМЯНІЛІ РУЖАІ).

БРАТЫ «ЛІСТАПАД» ДЫ «КІНАШОК»

«Кінашок» — кінафэст на тэрыторыі Расіі, які падтрымліваецца кіраўнічымі структурамі СНД (рашэнне дзейнічае да 2010 года). Яскравы доказ, што кінаагляд наўпрост уплывае на развіццё мастацтва ў колішніх саюзных рэспубліках. Тут захаваліся пэўныя стасункі савецкай эпохі. Многія з пастаянных удзельнікаў фестывалю скончылі Усесаюзнае дзяржаўнае інстытут кінематографіі (цяпер — Усерасійскі імя С.Герасімава) і Вышэйшыя сцэнарныя і рэжысёрскія курсы. Таму час ад часу ў прасторы «Кінашоку» ўнікаюць творчыя альянсы, новыя прадзюсерскія праекты, зараджаецца дзелавое партнёрства, немагчымае ў іншых абставінах. А ў першыя дні фестывалю былія аднакашнікі за келіхам кубанскага віна наталяюцца ўспамінамі і расповедамі пра гое, хто і як уладкаваўся ў сваёй рэчаіснасці, як цяжка цяпер здабыць грошы нават на кароткаметражку, якія часам невыносныя камерцыйныя патрабаванні... Дарэчы, яшчэ гадоў пяць таму вяліся размовы пра ўзнёўленне адзінай пракатнай прасторы, якая існавала за савецкім часам, але, напэўна, жыццё адкінула гэтую ілюзію, бо пракат цяпер знаходзіцца ў руках дыстрыб'ютараў, якія дзейнічаюць у звязцы з прадзюсерамі і кінакампаніямі-вы-

творцамі. Кінематограф СНД і Балты ўвайшоў у сферу маркетынгу і відовішняга патэнцыялу.

Раскоша зносін з былымі кумірамі на «Кінашоку» — асобная размова. Тут за пятнаццаць гадоў, здаецца, не было толькі Алега Янкоўскага, Алега Табакова ды яшчэ, можа, дзесятка савецкіх улюбёнцаў. Гэта з расійскай кагорты. І ўжо нідзе, акрамя як тут, не сустрэнеш азербайджанскага цуда-акцёра Расіма Балаева, казахскага асакала Асаналі Ашымава (выканаўцы роляў і чэкістаў, і зладзеяў у прыгодніцкіх фільмах), прыгажуні-эстонкі Эве Ківі (якая не так даўно адважылася распавесці пра сваё каханне з амерыканскім спеваком Дзінам Рыдам), туркменкі Маягазель Аймедавай (яе Агулькейік з фільма «Нявестка» ў 1970-я абышла многія экраны свету), малдавінкі Грыгорэ Грыгорыу (Лойка Забар у фільме «Табар сыходзіць у неба»), грузінскага любімца Кахі Каўсэдзе (Абдула ў «Белым сонцы пустыні», Дон-Кіхот у вядомым савецкім тэлесерыяле) і іншых, якія настальгічна нагадваюць пра мінулы час і ягоныя шэдэўры.

«Кінашок» ужо які год з'яўляецца фестывальным сабратам нашага «Лістапада», дапамагае ствараць яго конкурсную і пазаконкурсную праграмы. У 2005 годзе з анапскага кінафоруму ў Мінск перавандраваў адзін з прызёраў («Куфар продкаў» Нурбека Эгена, Кыргызстан у капрадукцыі з іншымі краінамі), а ў 2006-м — гран-прызёр «Дастала!» Пётэра Сіма (Эстонія — Германія) і «Радзіма» Зульфкара Мусакава (Узбекістан) трапілі ў асноўную праграму «Лістапада». А яшчэ сталічныя кінатэатры і Дом кіно выкарысталі дакументальныя і ігравыя кароткаметражныя стужкі, якія таксама былі адабраны ў Анапе.

«КАЧЭЎНІКІ» ДАПАМАГЛІ «КАЗАХФІЛЬМУ»

Для мяне «Кінашок» — пляцоўка, на якой з 1995 года (менавіта з гэтай пары Анапа стала цэнтрам кіно краін СНД і Балты) можна было адсачыць калі не ўсе, дык хаця б некаторыя істотныя тэндэнцыі ў развіцці кінематографіі былых саюзных рэспублік. Пасля Расіі, якая, безумоўна, лідзіруе па перыметры постсавецкай тэрыторыі, трэба паставіць Казахстан. Тутэйшаму нацыянальнаму кіно спрыяў комплекс фактараў: падрыхтаваныя рэжысёрскія кадры новага пакалення, арганізацыйная рэформа «Казахфільма», спрыяльныя эканамічныя ўмовы для развіцця прадзюсерскага (незалежнага) кіно, дзяржаўная пад-

трымка. Значна падштурхнула вытворчасць «Казахфільма» пастаноўка ў 2003 годзе буйнабюджэтнага міжнароднага праекта «Качэўнікі» (разам з ЗША і Расіяй), на які прэзідэнт Казахстана Нурсултан Назарбаеў выдаткаваў 34 мільёны долараў (фільм завершаны ў 2005-м). На першым этапе здымак было арандавана да 80 працэнтаў тэхнікі і запрошана 160 спецыялістаў. Але ўжо напрыканцы вытворчасці арэнда абсталявання не перавышала 20 працэнтаў, а збоку было запрошана толькі 60 чалавек. На вучобу сваіх спецыялістаў і набыццё сучаснай тэхнікі з бюджэту фільма выдзелена 5 мільёнаў долараў. Затое цяпер кінастудыя ў Алматы можа ўпэўнена ўдзельнічаць у іншых буйных праектах (напрыклад, у эпічнай стужцы Сяргея Бадрова «Манголь» пра маладосць Чынгісхана), бо тэхнічнае пераўзбраенне адпавядае сучасным кінастандартам.

Блокбастэр рабіўся дзеля іміджавых мэтай — праслаўлення нацыі (у аснове твора — ідэя перамогі продкаў казахстанцаў над варожымі плямёнамі джунгараў, якая паклала пачатак фармаванню дзяржаўнасці ў XVI стагоддзі). Зазначу: пастановачная планка была даволі высокай — ад літаратурнай асновы (аўтар — вядомы кінадраматург Рустам Ібрагімбаеў, сусцэнарыст шэрагу стужак Мікіты Міхалкова) да спецэфектаў Іва Дэбашо, які працаваў разам з пастаноўшчыкамі амерыканскага ваеннага бавіка «Пёрл-Харбар».



Рэжысёр
С.Апрымаў.



Рэжысёр
Р.Абдрашаў.



Рэжысёр
Т.Цяменаў.

Шмат было і еўрапейскіх спецыялістаў. Рэжысёрскі «руль» трымалі амерыканец чэшскага паходжання Іван Пасэр, расіянін Сяргей Бадроў-старэйшы і казах Талгат Цяменаў. Галівудскі стандарт стужкі адчувальны, сцэнарыі больш схіляўся да нацыянальных прыкмет... Ці здолеюць «Качэўнікі» вярнуць публіку ў прыватныя кінатэатры, пакажа час, але ў любым выпадку казахстанцы маюць ужо грунтоўныя набыткі для ўпэўненага нарошчвання кінабізнесу. Цяпер яны робяць прыкладна п'яць поўнаметражных і дзве-тры кароткаметражныя ігравыя стужкі ў год, на якія з дзяржаўнай кішэні выдаткоўваецца да чатырох мільёнаў долараў. Паколькі казахстанская кінематаграфія два дзесяцігоддзі карыстаецца аўтарытэтам у сусветным кінаасродку, яе таленавітыя прадстаўнікі атрымліваюць пазыкі ад заходніх і ўсходніх бізнесменаў. Капрадукцыя — звычайная з'ява ў казахстанскім кіно. Замежны інвестар можа выбіраць таленавітага кінематаграфіста на самыя розныя праекты — у рэспубліцы ёсць прыкладна п'яць дзесяткаў дзеючых рэжысёраў. Фільмы некаторых у розныя гады мінскія гледачы бачылі на «Лістападзе»: трагікамедыю «Фара» Абая Карпыкава, рэтрастужку «Жыцццяпіс юнага акардэаніста» і «Малітву Лэйлы» Сатыбалды Нарымбетава, «Трох братоў» Серыка Апрымава, «Выспу адраджэння» Рустэма Абдрашава. Гэтыя і іншыя стужкі, якія я бачыла на «Кінашоку», належаць да аўтарскага кіно, можа, толькі некаторыя — на прыклад, «Фара» (зроблена з расіянамі) — больш схільныя да камерцыйнага мэйнстрыму. Што тычыцца агульнага вектара, дык, на думку казахстанскага кіназнаўцы Гульнэры Абікеевай, «большасць рэжысёраў працуе ў напрамку стварэння казахскай культурнай ідэнтычнасці. Калі гаварыць пра стылістыку, дык гэта кіно няспешнае, філасофскае, сузіральнае. Крыху іроніі, крыху гумару. Павольны рытм, прастораваы гарызанталі. Такім чынам, ёсць, безумоўна, спроба намацаць нешта сваё, нацыянальнае, і не толькі ў сюжэтах». Дадам, што існуе казахстанскае сацыяльна крытычнае кіно на гістарычным і сучасным матэрыялах. Першае робіцца на дзяржаўнай студыі і па-за ёю, другое — пераважна ў студыі незалежнай. Да кінематаграфістаў апошняга напрамку



Кадр з фільма С.Апрымава «Паляўнічы». 2005.

належаць Серык Апрымаў, які ўзняў у творах праблему дэградацыі суайчыннікаў у сельскай глыбінцы (у яго ёсць трылогія, дзе дзеянне адбываецца ў родным ауле Аксуат) і якога нават абвінавачвалі ў паклёпах на рэчаіснасць. Апошні фільм рэжысёра «Паляўнічы», на мой погляд, блізікі да шэдэўра. С.Апрымаў, стварыўшы шэраг сацыялагічна-мастацкіх стужак пра болевую кропку сучаснасці, звярнуўся да нацыянальных каранёў. Яго герой — чалавек, які ведае мову прыроды і вучыць ёй хлопчыка з цяжкім лёсам. Такой натурнай прыгожасці ў кіно я даўно не бачыла, а эпізоды, якія могуць належаць і часу феадалізму, і нашай рэчаіснасці, проста зачароўваюць (напрыклад, сустрэча са знахаркай, якая адчувае покліч плоці ў падлетка і вучыць яго стрымліваць жаданні). На «Кінашоку-2004» сапернікамі на атрыманне Гран-пры былі якраз «Паляўнічы» і яшчэ адзін казахстанскі фільм — «Выспа адраджэння» дэбютанта Рустэма Абдрашава. Журы вылучыла на першае месца дэбютанта, а стужку С.Апрымава ўзнагародзілі прызам за рэжысуру. Затое ён атрымаў пазалетаць «Ніку» — Нацыянальную кінематаграфічную прэмію Расіі. На жаль, па апошніх звестках, С.Апрымаў пакінуў радзіму, з'ехаў у ЗША, што, канешне, стала немалой стратай для рэспубліканскага кіно.

УЗБЕКІ РАЗВІТАЛІСЯ З САВЕЦКАСЦЮ

Па-свойму развіваецца кінематограф Узбекістана. Студыя «Узбекфільм» у свой час пераўтварылася ў акцыянернае таварыства, у якім больш за палову ўласнасці належаць дзяржаве, амаль трыццаць працэнтаў — брытанскай кампаніі з міжнародным статусам. Паралельна існуе прыватнае кіно на відэаносьбітах — у асноўным музычныя драмы і камедыі на індыйскі капітал (каля трох дзесяткаў штогод). Іх фінансуюць бізнесмены, дэманструюцца яны ў кінатэатрах. Такі бізнес выгадны, бо мае масавы попыт. Некалькі гадоў таму я размаўляла з вядомым узбекскім рэжысёрам Юсупам Разыкавым, калі ўрадавыя ўстановы разглядалі праект мадэрнізацыі кінастудыі. Аказваецца, перспектыўная вытворчая мэта сфармулявана досыць канкрэтна — выйсці на 15 поўнаметражных стужак у год. А гэта вымагае стварэння адпаведнай інфраструктуры кінавытворчасці, кінапракату і кінаадукацыі. (Раней сітуацыя па некаторых параметрах была супастаўнай з нашай, калі мець на ўвазе дзяржаўны кінасектар: 4-5 ігравых стужак у год з бюджэтам 150 — 200 тысяч долараў на кожную.)

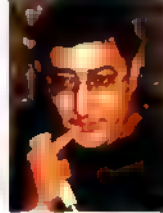


Кадр з фільма Ю.Разыкава «Таварыш Байкенжаеў». 2003.

Не так многа ва Узбекістане (у параўнанні з Казахстанам) пастаноўшчыкаў, якія на слыху ў міжнародных фестывальных адборшчыкаў. Адзін з іх — згаданы ўжо Ю.Разыкаў, які, дарэчы, летась уваходзіў у склад прафесійнага журы «Лістапада». На «Кінашоку-1999» ён атрымаў Гран-пры за стужку «Прамоўца», і да цяперашняга часу кожны новы яго фільм удзельнічаў у анапскім конкурсе. Рэжысёр з'яўляецца майстрам ці не ва ўсіх жанрах. Ён робіць як аўтарскае («фестывальнае») кіно, так і відовішчныя тэлесерыялы для масавага гледача. На жаль, нейкія арганізацыйныя цяжкасці не дазволілі ў свой час запрасіць «Прамоўцу» на «Лістапад». Між тым, гэты фільм можна паставіць у той шэраг кінематаграфічных твораў канца 1990-х, што вялі палеміку з ідэалагічнымі ўстаноўкамі і міфамі савецкага часу. Стужка Ю.Разыкава пачынала адлік новага погляду на рэвалюцыйны падзеі ў сярэднеазіяцкім рэгіёне, у прыватнасці, погляду на адлюстраванне чалавека з народнай масы. Савецкі гісторыка-рэвалюцыйны кінематограф у розных варыяцыях імкнуўся ўзнесці такога героя на п'едэстал толькі таму, што той далучыўся да бальшавікоў. Рэжысёр распавёў трагічную гісторыю суайчынніка, якога рэвалюцыйны вір 1920-х гадоў прымусіў аддзіцца ад сям'і і нацыянальных каранёў. Вельмі выразна паказана, як палітычна-лабараторная ідэя па выпрацоўцы «гома савецкіх» рабіла з працаўніка шрубку сістэмы і як паступова чалавек, узыходзячы па іерархічнай партыйнай лесвіцы, страчваў працоўныя навыкі і прыродную душэўнасць. Пры гэтым Ю.Разыкаў падпарадкоўваецца класічнай традыцыі даследавання маленькага чалавека ў гістарычных калізіях: у стужцы няма лававога развянчання. Аўтарская інтанацыя хутчэй аб'ектыўна сумная, схільная да споведзі. І ў гэтым яе вялікае эмацыйнае ўздзеянне. На «Лістападзе» ў 2003 і 2005 гадах беларускія гледачы маглі ўбачыць яшчэ дзве карціны Ю.Разыкава: трагіфарс «Таварыш Байкенжаеў» і містычна-этнаграфічную прыпавесць «Дзівочы пастух». Першы фільм — таксама пра маленькага чалавека, які рве жылы, каб выканаць даручэнне партыйнага боса, пабудаваць інтэрнацыянальныя могілкі. Але першы пахаваны на іх павінен быць прадстаўніком тытульнай нацыі. Дзе ж яго ўзяць? Пасля



Рэжысёр
З.Мусакаў.



Рэжысёр
Ю.Разыкаў.



Кадр з фільма Ю.Разыкава «Прамоўца». 1999.

«Менавіта пра такі фільм марыць Пуцін»). Сюжэтная аснова стужкі — блуканні па пакутах узбека Курбан-ака. У 1942 годзе, перад адпраўкай на фронт, ён ажаніўся. Маладым хлопцам Курбан апынуўся ў нямецкім палоне. Потым яго чакаў сталінскі канцлагер на беразе Берынгскага праліва. Менавіта там ён сустрэў сваю жонку Гунафішу — таксама ў арыштанцкай робе. Разбурыў сямейны ачаг сапернік Хамід, які адкруціўся ад фронту. Менавіта па яго віне Гунафіша пайшла па этале. Шчаслівага фіналу ў гэтай стужцы няма, бо яго не напісала жыццё той пары. Маладую жанчыну чакае смерць, а Курбану ўдаецца ўцячы з катаргі, праз Аляску пераправіцца ў Амерыку. Незадоўга да смерці сівы аскал ляціць на радзіму, ва Узбекістан, каб адпомсціць мярзотніку Хаміду за ўсе пакуты. Але час ужо ўсё расставіў па сваіх месцах, і помсты не адбываецца. Вынік падарожжа Курбан-ака і яго сына бізнёсоўца, які нарадзіўся ў Амерыцы, — духоўная эстафета пакаленняў: малодшы пачынае адчуваць сябе ўзбекам... У Мінску на «Лістападзе-2006» «Радзіма» атрымала спецыяльны прыз Фонду ветэранаў афганскай вайны «За яркае ўвасабленне ў кінамастацтве вобразаў мужнасці і гераізму».

БІЯГРАФІЯ ЧАЛАВЕЧАГА ДУХУ

НАТАЛЛЯ ШАРАНГОВІЧ

МУЗЕЙ СУЧАСНАГА ВЫЯУЛЕНЧАГА МАСТАЦТВА ПРАДСТАВІЎ МІНСКІМ ГЛЕДАЧАМ ВЫСТАВУ «УВАСОБЛЕНАЕ СЛОВА» ГРАФІЧНЫЯ ІЛЮСТРАЦЫ 78 ГАДОВАГА ІТАЛЬЯНСКАГА ГРАФІКА МАРКА КАРНА ДА РАЗДЗЕЛА «ПЕКЛА» З «БОСКАЙ КАМЕДЫІ» ДАНТЭ АЛІГ'ЕРЫ. РАБОТЫ ВЫКОНВАЛІСЯ МАСТАКОМ НА ПРАЦЯГУ 1953–1993 ГАДОУ З ІЛЛЮСТРАЦІЯМІ МАЛЮНКАУ ТУШШУ АЎТАР ВЫБРАЎ ДЛЯ ЭКСПАНАВАННЯ ў МІНСКУ СТО ДВАЦЦАЦЬ ДВА

Пра гэтую выставу пісалі мімаходзь, не паглыблячыся ў аналіз прадстаўленых твораў. Тым не менш, падзея мела рэзананс. Спецыяльна выдадзены да выставы альбом-каталог з графічнымі інтэрпрэтацыямі Марка Карна карыстаецца ўсё большым попытам. І нездарма — гэты шэраг кніжных ілюстрацый валодае надзвычай вялікай сілай уздзеяння, што ўзмацняецца змешчанымі ў альбоме ўрыўкамі з «Боскай камедыі» ў перакладзе Уладзіміра Скарынікіна.

За стагоддзі, што прайшлі пасля з'яўлення паэмы, яе ілюстравала не надта вялікая колькасць мастакоў. Затое — якія імёны! Свой выяўленчы каментарый да розных эпизодаў з трох песень зрабіў па замове Ларэнца Медзічы Сандра Бацічэлі. Яго малюнкi, дзе выразна прачытваецца стылістыка аўтара «Нараджэння Венеры» і «Вясны», мелі ў аснове залацісты колер, святло і музыкальнасць. Уільям Блэйк, англійскі паэт і жывапісец, выкарыстаў ілюзіянісцкі прыём: ён змясціў гледача, нібыта ўводзячы яго ў выяву, за спінамі персанажаў. Кожнае стагоддзе надавала ілюстрацыям да «Боскай камедыі» актуальнае для свайго часу гучанне. Неакласік Джон Флэксмэн адыходзіць ад жыццёвасці ў бок ідылічнасці; вытанчанасць і неадрэдакцыйная наўнасць характэрна для прэрафаэліта Дантэ Габрыеля Расеці. Праславіўся сваімі гравюрамі да «Боскай камедыі» Густаў Дарэ — яго выкананыя ў класічным стылі грунтоўныя графічныя творы суправаджалі шматлікія выданні паэмы Дантэ. Эжэн Дэлакруа надаў «Пеклу» рамантычную афарбоўку. А «Брама Пекла» Агюста Радэна — вельмі рэдкае пластычнае ўвасабленне сцэн з дантаўскіх песень.

XX стагоддзе таксама зрабіла свой унёсак у справу выяўлення інтэрпрэтавання «Боскай камедыі». Узровень гэтых спроб быў розны — у залежнасці ад таленту, стылістычных прыхільнасцей і шырыні філасофскага мыслення мастакоў. Дантаўскія вобразы бачыліся некаторым праз інтэрпрэтацыю ў іканаграфічным накірунку, праз сімваліку паэтычных радкоў... Аднымі з самых арыгінальных можна назваць акварэлі, тэмперы і малюнкi



М.Карна

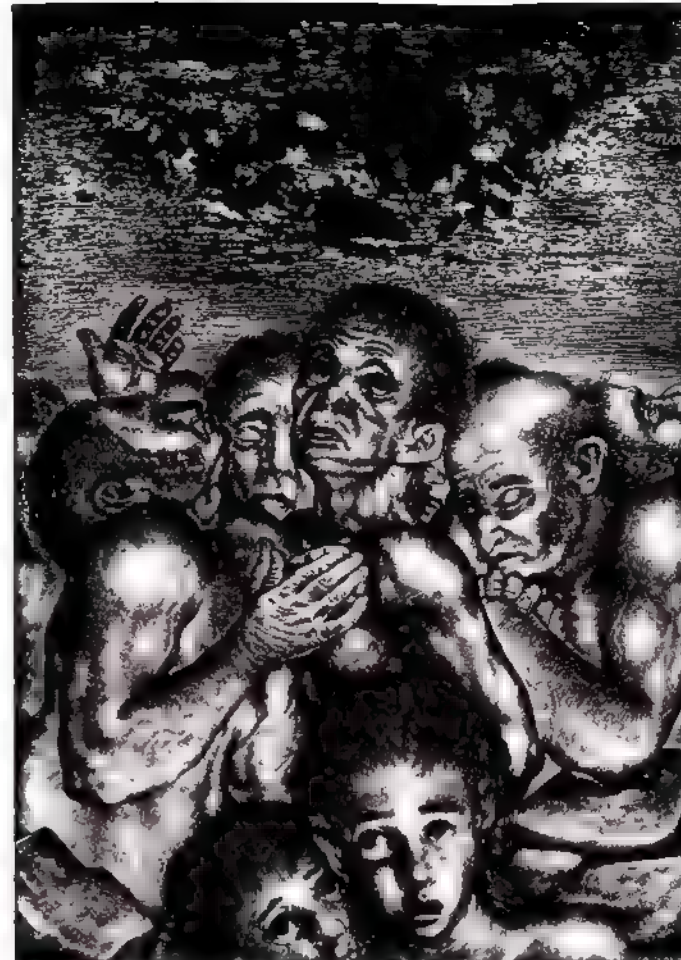


Ілюстрацыі да «Боскай камедыі» Дантэ Аліг'еры. Папера, туш. 1953–1993.

Сальвадора Далі, для якога «Пекла» — гэта матэрыяльнае ўвасабленне вар'яцтва і болю чалавека. Выяўленчы інтэрпрэтацый было шмат, але нельга вылучыць нейкі адзін найлепшы варыянт — цалкам вычарпальны, найбольш набліжаны да сімвалікі, паэтычнага бачання Дантэ. Розныя погляды і стылі мастакоў, розныя прыярытэты эпох давалі магчымасць выявіць пэўныя сэнсавыя пласты паэмы, але не стварылі закончанай і шматсэнсоўнай вобразнай карціны.

Твор Дантэ быў перакладзены на беларускую мову адносна нядаўна. У Італіі гэты пераклад сустрэлі з вялікай павагай і ўганаравалі перакладчыка спецыяльнай прэміяй, адзначыўшы, што своеасаблівы іспыт на сталасць нашай мовы вытрыманы. Што да ілюстравання, дык ніхто з беларускіх мастакоў дагэту не рашыўся на выяўленчае асэнсаванне гэтага складанага метафарычнага твора. Эпічныя цыклы ілюстрацый характэрны, напрыклад, для творчасці Арлена Кашкурэвіча, але ні ён, ні хто іншы не адчулі ў сабе маральнай сілы падступіцца да працы над «Боскай камедыяй», якая вымагае глабальных асацыяцый, унутранай смеласці, духоўнай падрыхтаванасці.

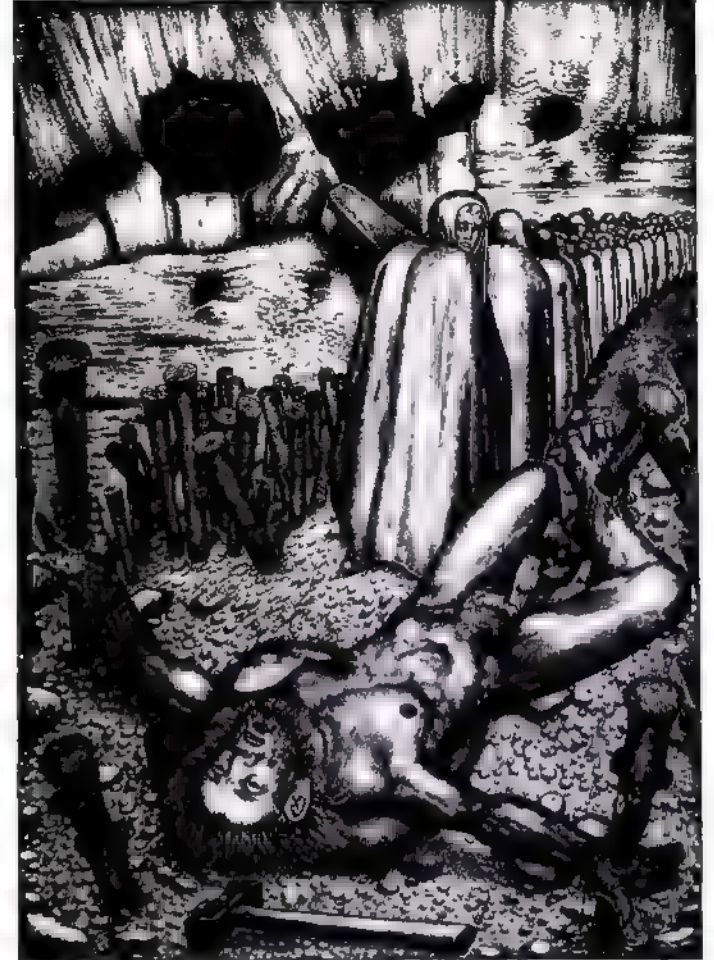
Марка Карна працаваў над ілюстраваннем «Пекла» амаль пяцьдзесят гадоў, што, праўда, зусім не азначае, што гэтая серыя — характэрная для яго стылю і мастацкай накіраванасці. «Пекла» мастак назваў графічнай правакацыяй. Каго? Гледача? Магчыма. Але гэтыя творы з'яўляюцца не меншай правакацыяй і для яго самога. Марка Карна — мастак-абстракцыяніст. Прычым абстракцыяніст «чыстага гатунку». Яго жывапісныя імпрэсіі не маюць зместу, тэмы, яны нефігуратыўныя і могуць з аднолькавым поспехам «чытацца» звернуўшы ўніз або знізу ўверх. Акрамя гэтага, мастак высякае скульптуры, распісвае сцены, гуляе са стылямі і формамі. Ён з цікавасцю асвойвае палатно, паперу, гіпс, дрэва, метал, кардон, камень. Гэтым ён зарабляе на жыццё, у гэтым пачувае сябе вельмі добра.



Але вось парадокс. Афармленне канкрэтнага твора з канкрэтным зместам і сюжэтай лініяй патрабуе канкрэтыкі выяў. Яшчэ ў 1950-я М.Карна адчуў, якія пластычныя магчымасці дае маляванне тушшю на паперы, захапіўся гэтай тэхнікай і цягам вось ужо амаль шасцідзесяці гадоў зрабіў тысячы ілюстрацый да розных твораў, сярод якіх кнігі Новага Запавету, «Мёртвыя душы» Тоголя, «Барон Мюнхгаўзен» Распэ, «Песні Мальдарора» Латрэмона, «Апакаліпсіс» По. Гэтыя малюнкi вельмі далёкія ад абстрактных, яны фігуратыўныя, пазнавальныя, з мноствам жыццёвых дэталей. Асабліва выразна гэта бачна ў ілюстрацыях да «Мёртвых душ», дзе нават падрабязнасці тагачаснай расійскай рэчаіснасці надзвычай дакладныя.

Безумоўна, фігуратыўнасць М.Карна поўная сюррэалістычных імпульсаў, яна алегарычная і сімвалічная, дэкаратыўная і прасякнутая імкненнем да гіпербалізацыі. Цікава, як мастак трактуе партрэтны вобраз самога Дантэ, які праходзіць праз увесь графічны цыкл. Рухомы і зменлівы, ён становіцца то аб'ёмным, то лінейным, набліжаецца і аддаляецца, ён у большай ступені, чым у іншых ілюстратараў паэмы, незалежны ад тэксту. Калі Бацічэлі і Дарэ разгортвалі сюжэт у бяскрыўнай, але прыроднай прасторы, дык у М.Карна ёсць асяроддзе: разбураны храмы, архітэктурныя элементы, штучныя канструкцыі, якія акружаюць персанажаў і надаюць цыклу пэўны гістарычна-філасофскі характар, адметнае сацыяльнае гучанне. Пачуццё прасторавай дынамікі перайначвае традыцыйную перспектыву, блытае ракурсы.

Графічны малюнак вылучаецца годнай аскетнасцю, дасканалай фактурай плямы, гарманічнасцю арабескавых штрыхоў, выверанай дзейнасцю контрапункта: чорнага і белага, святла і ценю, запоўненага і пустага. Для анатоміі жудасці, вар'яцтва, жаху і болю, якую стварыў мастак, мова графікі найлепшая. М.Карна засвойў метады інтуітыўнага графічнага штрыха. Ён пачынае маляваць з кропкі. Паступова запаўняе прастору навокал.



Рух рукі, мігценне думак, ліній і плям падказваюць яму вобразы, якія ўзнікаюць вакол гэтай кропкі, вобразы, нечаканыя для яго самога. Некаторыя лісты атрымліваюцца адмысловымі па кампазіцыйнай будове, па суадносінах фігуры і прасторы, па моцы экспрэсіі. Некаторыя, калі іх разглядаць асобна, не такія ўдалыя, выглядаюць аматарскімі. Але важна, што М.Карна інтуітыўна адчуў, што ў вобразным шэрагу кожная работа падначальваецца адзінай плыні выяўлення, адзінай стылістычнай сістэме, а гледзячы па залах або гартаючы кнігу, не столькі ўгледзецца ў кожную дэталю, колькі цэласна ўспрымае гранічную напружанасць усёй серыі. Работы М.Карна маюць вытокі ў маньерызме, у іх шмат падрабязнасцей, бесперапыннай паўтаральнасці. Аднак бурнае пляценне ліній і вобразаў, дзе прадметы і людзі ствараюць складаныя краявідныя лабірынты, у якіх падарожнік можа заблукваць у пошуках дэталі, гаворыць пра тое, што М.Карна стварыў уласную мікрасістэму, аднародную і метафарычную.

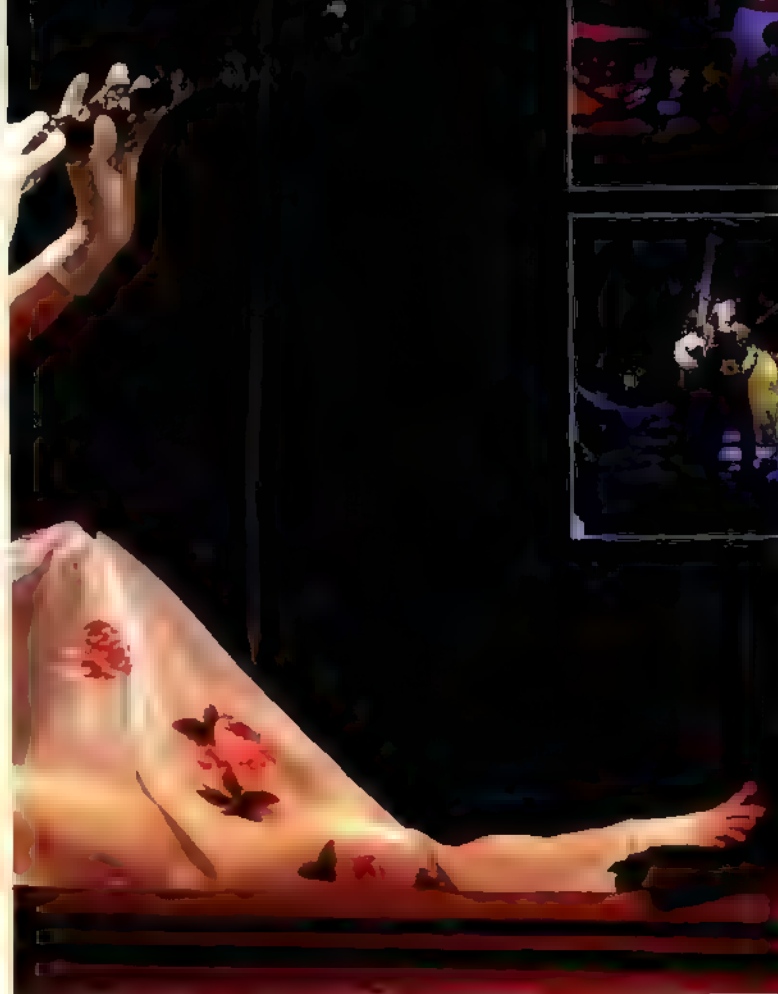
Мастак не проста дэшыфруе тэксты Дантэ. Ён дае ім уласнае тлумачэнне. Яго ілюстрацыйны шэраг храналагічны, ён зыходзіць з сутнаскага моманту Дантавых вершаў. Марка Карна ўтаймоўвае знакі бяскончасці ў прасторы невялікага аркуша паперы лірычнымі сродкамі паветранай каліграфіі або згушчэннем, зацяжненнем плям. Усё гэта выяўляе, як піша мастак, «пяхучую драму абломкаў чалавецтва». «Я асіміляваў перакрыўлены свет болю, утрапёна запаўняючы мугуснею штрыхоў сотні аркушаў, вынаходзіў сінтаксіс намаляванага, дзе сетка штрыхоў знявольвае цудоўную выяву ў гримлівы перагароджаныя цясніны, у чорны, поўны барочных драпін, сусвет. Быццам раззлаванае пам'яць, я абвастрыў літаратурныя формы і памеры да стану цемры, населенай пакутамі і расечанай лёзамі металічнага святла без ценяў: цемра — бялітасная, а святло пранізвае і падкрэслівае тое напружанае, няўмольнае, што адбываецца, — згушчаную і перапоўненую трагедыю, ачышчаную чалавечую тыпалогію».

СОЛА ДЛЯ СІНТЭЗАТАРА Ў ТЭАТРЫ

ЦІ ПАТрэБНА ДЗЕЦЯМ «ЖЫВАЯ» МУЗЫКА?



«Марыя намаганні кахання» У.Шэкспіра.
В.Бранкевіч (Французская прынцэса),
Н.Гарбаценка (Разаліна).



«Рыцар Ордэна Сонца» П.Васюхенкі
Сцэны са спектакля

кай — гэтак жа, як і з аўтэнтчным (г.зн. не ў рок-ці поп-апрацоўках) музычным фальклорам Беларусі. На маё пытанне, ці бывае ўвогуле такая прадукцыя ў продажы, менеджэры ў адным з буйных салонаў дружна адказалі, што калісьці, здаецца, быў нейкі дыск, але якіх стагоддзяў музыка на ім была — яны не памятаюць.

Спытаем: чаму ж не існуе імунітэту да дэструктыўнай музыкі? Чаму тэхнічны музычны «прагрэс» (ён жа — рэгрэс у адносінах да «жывой» музыкі) для асноўнага кантынгенту абмяжоўваецца пасылам «скачай мелодыю!» і дыскатэкай з адпаведным рэпертуарам? Дзе падзеліся дзіцячыя музычныя каналы? Дзе ўвогуле беларуская дзіцячая опера, балет, музычны фільм? Здаецца, адказ трэба пашукаць «ab ovo» («ад яйка» — лац.), у маленстве сённяшніх як стваральнікаў, так і спажыўцоў.

Сярод шматлікіх крыніц музычнай інфармацыі не апошняя эстэтычна-выхаваўчая роля належыць тэатру для дзяцей. Мастацтву, якое моцна ўздзейнічае, што тлумачыцца наяўнасцю жывога кантакту з глядачом. Музычныя спектаклі для дзяцей прапаноўваюць цяпер усе драматычныя тэатры рэспублікі. Якія — іншае пытанне, цяпер колькасць такіх калектываў дасягнула ўжо паўтара дзесятка і не мае тэндэнцыі да змяншэння. Але нас цікавіць менавіта адзіны ў свеце беларускамоўны тэатр для дзяцей («маладзёжная» скіраванасць існуе і ў іншых калектывах, але там яна не

асноўная) — Беларускі рэспубліканскі тэатр юнага глядача, які павінен ва ўсіх сэнсах, у тым ліку і ў музычным, быць узорным, эталонным для астатніх, неспецыялізаваных калектываў.

Летась ён адзначыў 50-годдзе, што таксама сімвалічна. Але, тым не менш, лічу сваім абавязкам зрабіць пост'юбілейныя заўвагі і задаць некаторыя пытанні. Аксіёмай з'яўляецца факт, што тэатр для дзяцей без музыкі не існуе. У сярэдзіне 1950-х гадоў, калі ствараўся калектыв, адначасова быў сфарміраваны і яго аркестр. Каля 35 гадоў ён удзельнічаў у пастаноўках гэтага. Памятаю такія дзівосныя спектаклі 70-х гадоў, як «Дванаццатая ноч» У.Шэкспіра з музыкай Э.Зарыцкага, у якім аркестр, апрануты ў тэатральныя касцюмы, быў адначасова і ўдзельнікам пастаноўкі. Памятаю «Зялёную птушку» К.Гоццы з музыкай Р.Прынבלата, а з дзіцінства — «Казачны домік» М.Стэбліка з музыкай Я.Глебава, пазней — яго работы да «Клапа» і «Трох мушкетэраў». Музыкай да спектакля «Зайка-казнайка», прызначанага для маленькіх, пачынаў тэатральны шлях кампазітар С.Картэс.

Адным з першых у Беларусі ў 60–70-я гады тэатр пачаў асвойваць і жанр мюзікла, хоць тады заходнія слова на афішу не выносілася. Між тым спектаклі былі з сапраўдным аркестрам, прыстойнай харэаграфіяй і насычанай энергетыкай («Прыгоды Бураціна», «Вестсайдская гісторыя», «На ўсіх адна бяда» і інш.)

Музычнай часткай ТЮГа раней кіравалі выключна прафесійныя кампазітары — яны ж пісалі часам і музыку да пастаповак. Сярод іх — Я.Глебаў, С.Картэс, Э.Зарыцкі, С.Бельцюкоў і сённяшні загадчык, Р.Уласюк, робіць, здаецца, усё магчымае ва ўмовах аркестравага «бязрыб'я». (Увогуле, толькі сапраўдны музыкант можа працаваць у тэатры на такой пасадзе.)

Беларускі ТЮГ вылучыў калісьці са сваіх шэрагаў будучага класіка айчыннай музыкі Я.Глебава. З тэатра драмы пачынаў

НАДЗЕЯ ЮЎЧАНКА

ВАРТАЯ ТОЛЬКІ ЗАХАПЛЕННЯ ПРАЦА СТВАРальніКАУ СПЕКТАКЛЯУ ДЛЯ ЮНАГА ГЛЕДАЧА — ПАС ТАНОУШЧЫКАУ, БАЛЕТМАІС ТРАУ «СІНТЭТЫЧНЫХ» ГАСВАХ АМПЛУА АКТЁРАЎ ЯК КАЖУЦЬ ЗДЫМАЮ КАПІАЛЮШ ПЕРАД ІХ САМААДДАНАМІ ТВОРЧАСЦЮ АЛЕ ХАЧУ ЗВярнуць увагу НА ІНІШАЕ — МУЗЫКУ СПЕКТАКЛЯУ ПРЫБЛІЗНА ПАўТАРА ДЗЕСЯЦІГОДДЗЯ ТАМУ ЗНІК РАСТАЎ У ПАВЕТРЫ АДЗІН З НАЙВАЖНЕІШЫХ КАМПАНЕНТАУ ПАС ТАНОВАК ДЛЯ ДЗЯЦЕЙ — ТЭАТРАЛЬНЫ АРКЕСТР

Адгучала жывая аркестравая музыка, якая ўпрыгожвала некалькі дзесяцігоддзяў спектаклі ТЮГа і дапамагала ўводзіць не адно пакаленне юных глядачоў у чароўны свет тэатра

Адразу адзначу, каб зняць пытанні, што здарылася падзея не пры гэтым кіраўніцтве тэатра, не пры гэтым складзе Міністэрства культуры і нават не пры гэтым дзяржаўным ладзе, а дзесьці на пэўна так званай перабудовы, напярэдадні распаду СССР. Шмат што сёння рэстаўруецца, адбудовваецца. Ці не надышоў час звярнуць увагу і на музыку дзіцячага тэатра? І не абы якога, а — адзінага беларускамоўнага, стацыянарнага і дзяржаўнага!

Існуе меркаванне, што 15 гадоў — тэрмін, які аддзяляе адно пакаленне ад другога. З гэтым можна пагадзіцца, асабліва калі ўлічваць паскораны характар развіцця сённяшніх

падлеткаў. Пятнаццаць гадоў — знакавы тэрмін і для нашай краіны: нездарма, напрыклад, адна з найбольш прадстаўнічых міжнародных канферэнцый апошняга часу, якая адбылася ў Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, мела назву «Навейшая гісторыя (1991 — 2006 гг.): дзяржава, грамадства, асоба». Асоба, яе агульнамастацкае і музычна-тэатральнае, у прыватнасці, выхаванне, якое цікавіць нас цяпер, — гэта шмат у чым і патэнцыял будучыні, насенне, з якога павінны вырасці новыя «кветкі жыцця».

Як выглядае сёння гэты вынік — красамоўна сведчыць асартымент «папсвай» музычнай прадукцыі, якую спажывае моладзь. Ні ў адным з мінскіх магазінаў, дзе прадаецца аўдыёпрадукцыя, не знайшлося ніводнага кампакт-дыска з класічнай, акадэмічнай, авангардна-акадэмічнай беларускай музы-



«Пацалунак ночы» С.Кавалёва.
М.Лявонцёў (Клоун Клаус).

льскага «Несцерка» з музыкай Р.Суруса быў пастаўлены ў ТЮГу ў 1971 г. Потым кампазітар, не без уплыву пастаноўкі, напісаў музычную камедыю, якая з поспехам ішла з 1979-га па 1994 г. у Тэатры музычнай камедыі. Але ўжо цэлае пакаленне не бачыла гэтага цудоўнага спектакля! З 2000 года тэатр носіць новую назву — Беларускі музычны тэатр, але ніводнага твора на беларускай мове мы на яго сённяшняй афішы не ўбачым (зрэдку паказваецца балет У.Кандрусевіча «Мефіста» і напрыканцы сезона аднаўляецца ягоны мюзікл «Шклянка вады»).



«Тарас на Парнасе» С.Кавалёва.
В.Ерахавец (Вераніка), Ю.Жыгамонт (Сеярын).

У гады перабудовы ўзнікла шмат праблем, у тым ліку і ў драматычным тэатры. Адна з іх — праблема з аркестрам: ці то стаўкі былі незапоўнены, ці то на іх не знайшлі «гадзін». У рэшце рэшт унікальны музычны «аркестравы кампанент» спектакля ціха сышоў у нябыт.

Не сакрэт, што за межамі сталіцы сёння няма ніводнага музычнага тэатра (амаль усе яны сканцэнтраваны ў Мінску: опера, балет, уласна музычны тэатр). І таму нядзіўна, што гэты вакуум запаўняюць драматычныя тэатры, дзе ідуць музычныя спектаклі — ад мюзіклаў і вадэвіляў да «канцэрта грося жаночага лёсу». Між тым, нешматлікія драматычныя тэатры, што носяць гордую назву акадэмічных, чамусьці страцілі каштоўны жывы музычны «кампанент». У падтрымку значнасці яго ролі нагадаю: калі летась на гастролі прыежджаў у Мінск з Расіі славуці Малы тэатр, дык прыежджаў са сваім аркестрам. Аркестры ёсць у многіх тэатрах — імя Массавета, імя Я.Вахтангава і г.д. А на афішы Тэатра імя Івана Франка (Кіеў) пазначана імя не толькі дырыжора, але і галоўнага дырыжора (!), і нават хормайстра. І гэта не архаіка, а прыкмета культуры! Паўстае пытанне: дык што, на Беларусі вывеліся высокакваліфікаваныя музыканты-інструменталісты? Хіба не дзесяты іх кожны год выпускаюць нашы мастацкія ВНУ, у першую чаргу Акадэмія музыкі і яе абласнымі філіяламі? І, магчыма, трэба забяспечваць прафесійнымі музыкантамі ў першую чаргу не замежныя, але свае тэатральныя аркестры? І сёння, пакуль канчаткова не «замураваны» аркестравыя ямы, трэба вырашаць лёс жывой музыкі ў буйных тэатрах краіны.

Пазалетаў на сцэне Тэатра-студыі імя Е.Міровіча быў паказаны сумесны праект Інстытута Гётэ і ансамбля «Мінскія

«Таямніцы блакітных азёр» А.Вольскага і П.Макаля.
Сцэны са спектакля.



камерныя салісты» з удзелам студэнтаў Акадэміі мастацтваў — меладрама І.Бэнды «Арыядна на Наксасе» з удзелам «жывога» аркестра (пастаноўка Р.Баравіка). І гледачы — маладыя! — што цалкам запоўнілі залу, выдавочна перажылі сапраўдны катарсіс. Нагадаю: паказвалася не папса, а музычна драматычны твор XVIII стагоддзя! Дзіўна, што «жывы» гук стаў сёння раскошай, прыкметай элітарнасці!

Падчас падрыхтоўкі артыкула я пагутарыла на гэтую тэму з маладымі акцёрамі, гледачамі і іх бацькамі, калегамі-музыкантамі і знайшла пацвярджэнне сваёй думцы — аркестр пажаданы ў структуры тэатра. Вядома, што ўласна музычнага дзяржаўнага дзіцячага тэатра ў рэспубліцы няма — дык, можа быць, сінтэтычны характар спектакляў тэатра з жывым аркестрам ліквідуе гэты «дэфіцыт»?

Дарэчы, а як справы за межамі Беларусі? У Маскве, акрамя славутага Дзіцячага музычнага тэатра імя Н.Сац, існуюць і іншыя дзіцячыя музычныя тэатры з «жывой» музыкай. І не толькі вакальнай, але і аркестравай. Нагадаем, напрыклад, Дзіцячы музычны тэатр «Экспромт» пад кіраўніцтвам Л.Івановай (яна здолела атрымаць уласны будынак для калектыву).

Не так даўно ў Маскве з'явіўся Тэатр на Басманнай пад кіраўніцтвам Жанны Тэртаран — па сутнасці, дзіцячы музычны тэатр. Увогуле, дзіцячы тэатр можа набываць і «міжжанравую» назву. Такі, напрыклад, Маскоўскі дзяржаўны дзіцячы музычна-драматычны тэатр пад кіраўніцтвам Г.Чыхачова.

Але, на жаль, сённяшні малады глядач усё часцей з'яўляецца не ўдзельнікам музычна-тэатральнага працэсу, а спажывцом «фанеры», уласцівай эстрадзе. Між тым, «мінусоўка» не павінна быць асноўным музычным сродкам. Гэтак сама, як і «саўнд-трэк» (гукавая дарожка) — прэрагатыва кіно, тэлебачання, гукатворчасці дзі-дэжаў на дыскаўках. А тэатр — у першую чаргу штохвіліннае мастацтва, яго каштоўнасць — у кантактнасці, непасрэднасці



«Шчаслівыя жабракі» К.Гоццы.
Н.Гарбаценка (Дзямруда), Л.Улашчанка (Тарталля), А.Кізіно (Саэд).

Музыка сёння атаясамліваецца з галіной вытворчасці — і гэта ўжо не засмучае, наадварот, гэтым, бадай што, ганарацца. Напрыклад, заезджыя антрэпрызы нават выносяць на афішу: музычнае афармленне — студыя «Гукацэх» (!). Нават так — цэх! Пры сённяшніх дасягненнях тэхнікі хатні ўмелец з камп'ютэрам, любы школьнік пры жаданні можа «згламздаць» аранжыроўку ў любым стылі, апрацоўку для любога складу, зманцываць, «звесці» разам, а калі ёсць грошы — і выдаць. Але гэта «самапальная» вытворчасць, імітацыя мастацтва — і



ці трэба тут тэатру сапернічаць з «самадзелкаўцамі», няхай і ўзброенымі найноўшым праграмным забеспячэннем?

Сапраўдныя музыканты іранічна ставяцца да гэтых экзерсісаў, але ж ваяўнічы дылетантызм квітнее. А што датычыцца ўсеагульнага ўжывання запісу, дык і ў балете можна скакаць пад «фанеру», і ў оперы спяваць пад яе ж. Але куды ж мы прыйдзем? Безумоўна, такія набыткі тэхнікі, як час рэверберацыі, індэкс прэзрыстасці гучання, як і іншыя акустычныя параметры, трэба ўлічваць вандроўным антрэпрызам і эстраднікам у новых памяшканнях. Яны ж возяць з сабой тоны тэхнікі! Ёсць спецыяльнасці гукааператараў, інжынераў-акустыкаў, ёсць метады вылічэння «паводзін» запісанай музыкі ў зале, спосабы практычнага выкарыстання тэхнікі. Ёсць і рэклама, і такія выставы, як, напрыклад, «Музыка — Масква — 2003», дзе дэманстраваліся «музычныя, светлавыя і экранныя тэхналогіі».

Вядома, маладога гледача з яго «некрытычнай свядомасцю» збіваюць з панталыку камерцыйныя закіды тэлебачання. «Грандызнае шоу», «лепшая музыка», «вялікая музыка», што ў большасці выпадкаў аказваецца гучнай і стракатай месцавай папсой. Выхоўваць імунітэт да бязглуздыцы, агрэсіі і злобы, якой шмат у свеце, — таксама місія тэатра.

Сучасны тэатр, бясспрэчна, мае «шматжанравы» характар. Мы даўно ўжо не здзіўляемся, што сярод аўтараў спектакля — балетмайстар, пастаноўшчык пластыкі, так і павінна быць у прафесійным калектыве. У ТЮГу шмат цудоўных, пластычных і музыкальных акцёраў. Але ці такі ўжо выключны набытак 1990-х гадоў — «радыёцэх»? Ці павінен у інструментальным «кампаненце» панаваць сінтэзатар? Гэта — рытарычныя пытанні, адказ і так зразумелы.

Зусім нядаўна ў адной з новых праграмак тэатра ўбачыла «педагог па вакале» і гэта — як жывы прамень у «суме тэхналогій», якой, спадзяюся, тэатр ніколі не стане

У СПЯКОТНЫ ВЕЧАР З ВЯСЁЛКАЙ НА КРЭСЛЕ...

НАТАЛЛЯ ШАРАНГОВІЧ

ГЭТЪ М ЖНІЎНЕМ МЫ ПАВ ННЫ БЪ ЛЪ Б
АДЗНАЧАДЪ 60-ГОДДЗЕ МІКОЛЫ
СЕЛЕШЧУКА — ЦІКАВАГА, ЯРКАГА,
НЕАДНАЗНАЧНАГА, ДМАТГРАНАГА
МАІСТРА. МАСТАЦКІЯ ІДЭІ, ЯК Я ЁН
СПАВЯДАЎ, БЫЛІ У ТОЙ ЧАС ДЛЯ НАШАГА
ГРАМАДСТВА ЧЪ МСЫЦІ ЦАЛКАМ
НЕВЯДОМЪ М, НОВЫМ І НЕЧАКАНЫМ
ЯНЫ ВЫРАСЛІ З ЗАКЛАПОЧАНАСЦІ
МАСТАКА ШТОДЗЕННЫМ ЖЫЦЦЕМ
ЛЮДЗЕЙ, ПОУНЫМ ПРАБЛЕМАМ,
НЯСПРАЎДЖАНЫХ СПАДЗЯВАННЯЎ
З ЗАМ ЛАВАНАСЦІ РОДНЫМ КРАЕМ
З ВЯЛІКАЙ ПАВАГІ ДА НАЦЫЯНАЛЬнай
АДМЕТНАСЦІ СВАІГО НАРОДА
М СЕЛЯШЧУК ЗАЎЖДЪ, З ВЯЛІКІМ
ГОНАРАМ І ЗАДАВАЛЬНЕНЕМ
ПАДКРЭСЛ ВАЎ СВАЕ ВЕЛЬМІ ЦЕПЛЯ
І ШЧЫРЪ Я АДНОСІНЪ ДА БЕЛАРУСКАІ
СПАДЧЫНЫ, НАДАЮЧЫ ЁЙ СУЧАСНАЕ
МЕТАФАРЫЧНАЕ, СІМВАЛІЧНАЕ
ПРАЧЫТАННЕ. ВЫЯЎЛЕНЧАЯ МОВА
І ПЛАСТЫКА ЯГО РАБОТ ВАБІЛІ
ПЛЕДАЧОЎ. САМА АСОБА МАІСТРА
ЗДАВАЛАСЯ ІМ ТАЙМНІЧАЙ

ЗАГАДКАВАІ. І СТАЛА ЎСПРЪ МАЦЦА
ЯШЧЭ БОЛЬШ ЗАГАДКАВАІ ПАСЛЯ ЯГО
ТРАГІЧНАЙ СМЕРЦІ У ЧАС ПАДАРОЖЖА
ПА ІТАЛІ



Клопаты вандроўнікаў. Алеі. 1989.



Люблю цябе сустрэцаць. Алеі. 1994.

У памяць урэзалася, бы кадры кінахроні-
кі, як, радасна ўсміхаючыся, шпацыраваў
Мікола ў ярка-чырвоным купальным
касцюме па пясчаным беразе Тырэнскага
мора. Заходзіла сонейка, і вада здавала-
ся ў той момант такой ласкавай, такой
спакойнай.

На жаль, толькі здавалася. Надвор'е
было якраз штармавое. Міколу, які так
баяўся вады (ён два разы тануў — у ма-
ленстве і ў падлеткавым узросце) і які



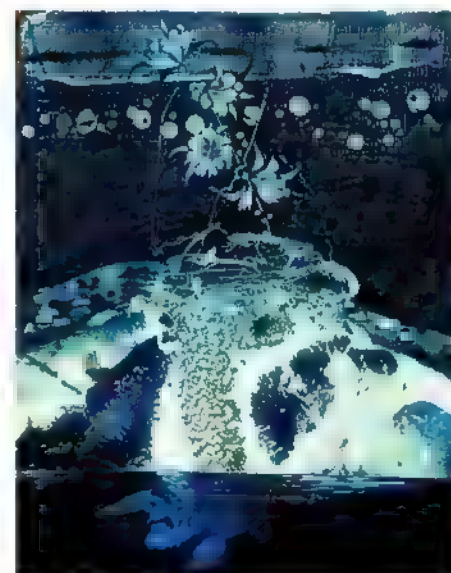
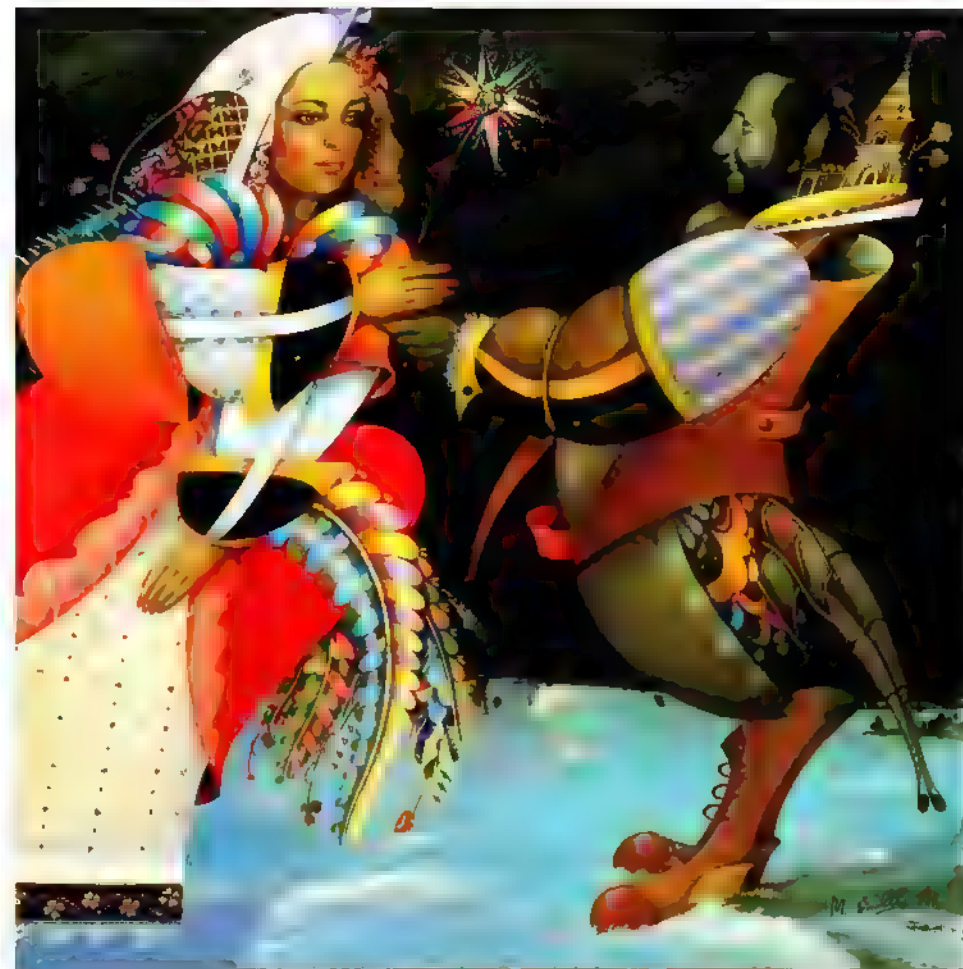
Пріезд заморскага госця. Алеі. 1991.

чамусьці ўсё ж пайшоў у такое надвор'е
купацца, за дзесяць метраў ад берага не-
чакана накрыла хваляй.

Для ўсіх нас гэта быў шок. Нават не
шок — трагедыя. Не маглі паверыць. Бо-
жа, як перадаць гэтую сумную навіну на
радзіму? Праз тры тыдні ў Мінску паві-
на была адкрыцца яго персанальная вы-
става ў Нацыянальным мастацкім музеі
і выйсці яго першы каталог...

Яго творы аказаліся раскіданымі па
розных калекцыях у Беларусі і за яе ме-
жамі. Сёння яны жывуць ужо сваім улас-
ным жыццём. Гледзячы на іх з пазіцыі
сённяшняга мастацкага працэсу, часам
адчуваеш тую адлегласць — у дзесяць і
больш гадоў. Але лепшыя станковыя ліс-
ты М.Селешчука, ілюстрацыі да дзіцячых
кніг, жывапісныя палотны надзвычай
натуральна існуюць у прастору сучас-
нага мастацтва.

...Глыбокае возера, падобнае на маж-
ную жывую істоту, зачароўвае, вабіць
погляд. Яно там, у глыбіні прасторы, хоць
здаецца, да яго можна дацягнуцца рукой.
Ці то сваёй, ці то «пальцамі» магутных ка-
ранёў волатаў дрэў, якія засталіся «па-за
кадрам». Можна толькі здагадавацца, як
моцна ўраслі яны ў абрыў пакручастага
берага, з якога адкрываецца бязмежная
панарама. І маленькія постаці хлопца і
дзяўчыны, што з розных канцоў, з роз-
ных азёрных берагоў набліжаюцца адно



Маўчанне. Алеі. 1995.

да аднаго, здаюцца такімі шчыmlіва без-
абароннымі на фоне адвечных рэльефаў,
бясконцага цёмнага лесу да неба краю. І,
здаецца, усё ў гэтым графічным лісце Мі-
колы Селешчука так дасканала зроблена,
уважаючы, кампазіцыйна выверана, што
дадаваць нічога не варта. І ўсё ж — над
возерам, але на ўзроўні нашага глядач-
кага ўспрымання лётаюць побач два
матылі: сімвал кахання, радасці і прыга-
жосці жыцця!

«У Плевен за матылём» з серыі «Па
Балгарыі»... Гэтая аўталітаграфія была
зроблена М.Селешчуком у 1978 г. Ён то-
лькі-толькі скончыў тэатральна-мастацкі
інстытут. Гады студэнцтва не прайшлі
марна. Зроблены сотні вучэбных і столькі
ж самастойных работ — графічных, жы-
вапісных. Мікола вучыўся выхопліваць
з разнастайнасці дэталей самае галоўнае,
будаваць не столькі праўдападобную,
колькі эмацыянальна насычаную — у
пэўнай ступені фармальную, сімвалічную
кампазіцыю.

Перагортваю адбіткі, фотаздымкі,
слайды. Тое нямногае, што захавалася
ад студэнцкіх гадоў М.Селешчука. Ад-
чуваецца, што ў яго тагачасных работах
есць ужо ўнутраная завершанасць, кам-
пазіцыйны рытм, выразны сілуэт, гульня
плямамі. Ён добра адчуваў прастору і
запаўняў яе так, што нават у вельмі шчы-
льных па колькасці фігур і рэчаў работах
ёсць паветра, і глядач свабодна «счытвае»
ўвесь вобразны шэраг, нідзе не спатыка-
ючыся аб хаос залішняй дэталізацыі.

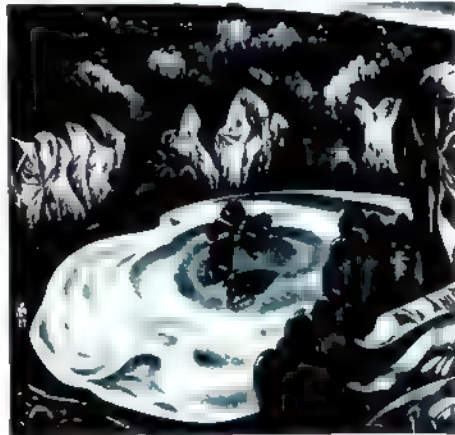
...Вёска Камень. Туды курс Селешчука
неаднаразова ездзіў на практыку. Мікола
маляваў вёску з узгорка, занатоўваючы
імгненні яе будзённага жыцця: машыны,
што па раз'ездажнай дарозе прывезлі
хлеб, дошкі, малако, краму з верандай-
ганкам, сталоўку, афішу на клубе, да-
шчаныя платы, рубленыя хаты, двары...
І мноства дзяцей. Словам, адзін дзень



Злашчасны адвячорак. Алей. 1984.

Каліноўскі» — Мікола лічыў няўдачай «чужым элементам» у творчай біяграфіі. Не выстаўляў. З цягам часу перасталі быць адзнакай яго твораў і тыя «адраснасьць і сацыяльнасьць», што былі характэрны для першых самастойных работ яшчэ ў студэнцкія гады. Чым далей, тым больш адчувалася цяга да асацыятыўнасьці, да алегорыі, да сімволікі, хоць раннія графічныя работы мастака таксама прасталінейнымі не назавеш.

Вось, напрыклад, цыкл літаграфій «Характары і абставіны». Героі пазнавальныя — аднакурснікі, сябры, настаўнікі. Цыкл складаецца з трох аркушаў: «Інфармацыйнае паведамленьне», «У нейкі момант», «Штодзень». Першы і апошні пабудаваны па прынцыпе свабоднай кампазіцыі (якім аўтар валодаў па-майстэрску і карыстаўся часта) і аб'ёмна сумяшчаюць на плоскасьці, здавалася б, несумяшчальнае: прывакзальную плошчу і Акадэмію навук, тэхнакратычны пейзаж і малочную смугу палёў. У другім аркушы кампазіцыя хутчэй тэатральная: умоўная сцена-пралог з асучаснае чэхаўскай п'есы (калі б такая магла існаваць) або, магчыма, развітальны парад-дывертымент герояў. Перад намі стоп-кадр, які



У Плевен за матылём. З серыі «Па Балгары». Аўталітаграфія. 1978.

невялікага мястэчка, увесь яго побыт — дзеісны, у руху, адкрыты перад намі.

Але час у літаграфіі — шырэйшы, чым проста «сеньня», і дзень, адлюстраваны мастаком, доўжыцца і ў мінулым (пра тое распавядае немудрагелісты манумент), і ў будучым. Для эцюднікаў у цэнтры вёскі — цэлая група мастакоў. Яны відавочна спяшаюцца — занатаваць відарысы, якіх, магчыма, тут заўтра не будзе. Спяшаюцца разабрацца ў жыццёвых калізіях пакалень бацькоў і дзядоў, каб зразумець свае карані і будучыню.

Для гэтага ліста цёпла. Тут грэе зямля, аблашчаная сонцам. Тут вабіць рака, якая бяжыць удалячынь, за ўзгоркі — да іншых, але ў нечым падобных вёсак. У гэтым асабліваць манеры М.Селешчука і ранняга, і позняга перыядаў: праз дэталі, сюжэтныя, гранічна побытавыя падрабязнасьці даць адчуваньне, здавалася б, абстрактнага паняцця — родная зямля.

Родная зямля — гэта край дзяцінства мастака Ён, колішні вясковы хлопчык, імкнуўся перадаць у сваіх графічных адбітках, а потым і ў жывапісных палотнах мелодыю тугі і настальгіі па дзіцячых гадах, занатаваць кавалачак таго далекага, але незабыўнага свету. Нездарма адзін з яркіх цыклаў літаграфій ён прысьвяціў дзяцінству, а самыя вяселкавыя фарбы палітры аддаваў ілюстраванню кніг для дзяцей



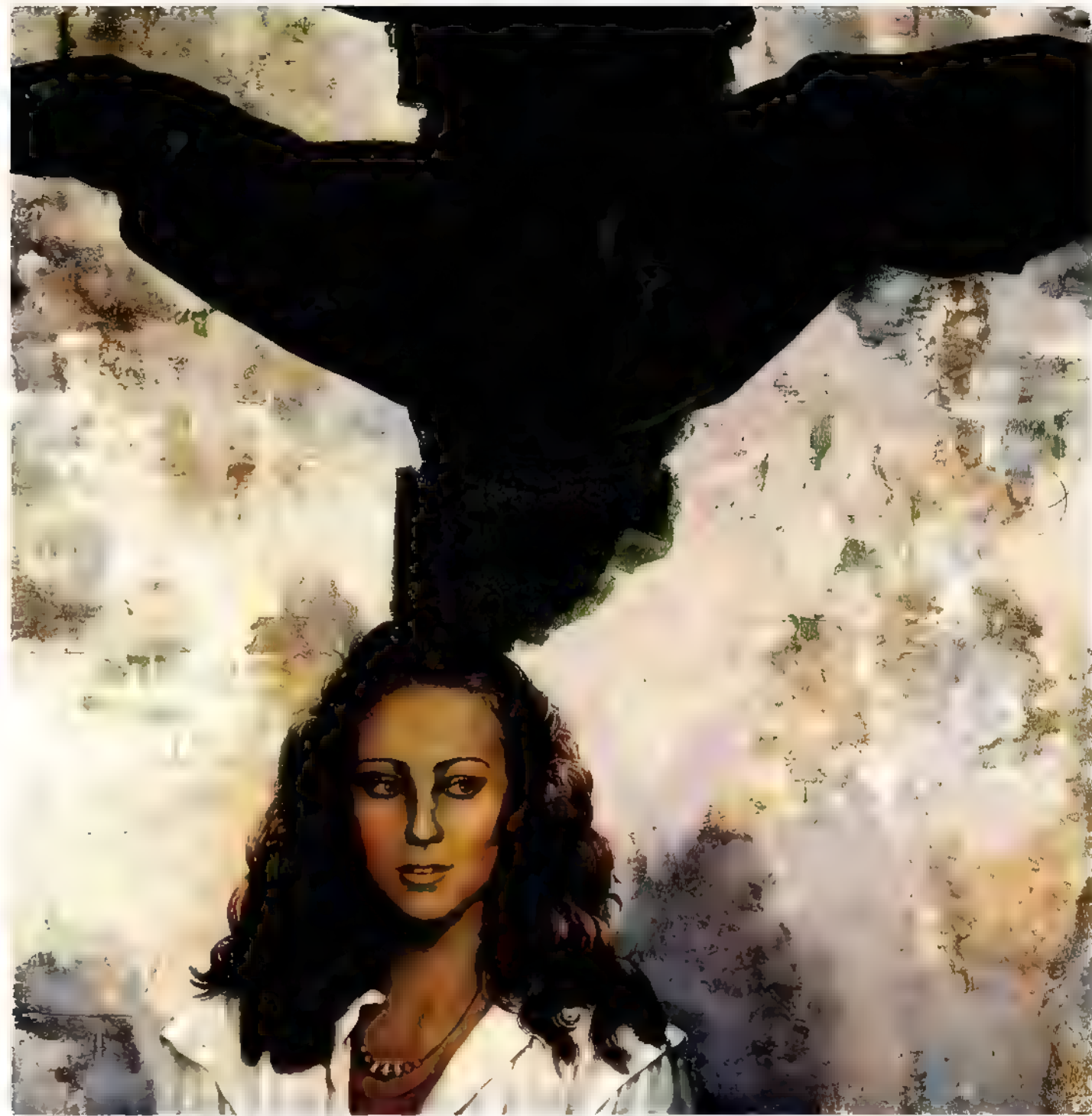
Веска Камень. Аўталітаграфія. 1973.

Мы пачалі ўжо забываць яго графічныя лісты, станковыя літаграфіі, якія раней час ад часу друкаваліся ў часопісах, экспанаваліся на выставах. Некаторыя захаваліся ў Нацыянальным мастацкім музэі, у галерэі імя Г.Вашчанкі ў Гомелі, у калекцыі Саюза мастакоў, у прыватных зборах, у бліжэйшых сяброў. Але ў якой невялікай колькасьці!.. На жаль, Селяшчук-жывапісец, які пазней выцесніў Селешчука-графіка, не вельмі шанавалі свае работы больш ранняга перыяду (хоць яго аўталітаграфіі ўхвалілі на многіх выставах, у тым ліку ўсесаюзных і міжнародных)...

Сваю дыпломную работу — ілюстрацыі да кнігі Алеся Якімовіча «Кастусь

вось-вось» распаўсюдзіў. Мастак «здымае» са знаёмых персанажаў усмешкі, народжаныя радасцю сяброўскай сустрэчы, і вяртае іх у клопаты паўсядзённага жыцця. Карціна маляўнічая, святоточная, лёгка, але глядзіш на яе з нейкім смуткам. Спыніцеся, угледзьцеся ў сябе! — быццам заклікае мастак. Частка шляху ўжо пройдзена, і варта падумаць: што знойдзена, што страчана? Гэта неабходна, каб не сысці з галоўнай дарогі.

Усё сказанае мною вышэй — погляд сённяшняга крытыка, які ацэньвае графічныя творы Селешчука 1970–1980-х гадоў з пункту гледжання сучаснай мас-



Анкэла. Алей, аловак, прадрапаванне. 1982.

тацкай сітуацыі. У сённяшнім мастацтве, як у калейдаскопе, мільгаюць фрагменты, кавалачкі гісторыі мінулых часоў, з якіх і ўзнікае складаны ўзор твора, фарміруюцца яго выяўленчая мова і стылістыка. Праз колеравыя суадносіны, аб'ёмы, формы мастакі ўасабляюць свае развагі пра недасканаласць свету, супярэчнасць і датклівасць чалавечых душ, неабароненасць жыцця. Зразумець творчыя пошукі М.Селешчука, яго імкненне да алегорыі і сімволікі можна ў працягласці гістарычнага шляху, які прайшло наша мастацтва, пакуль фарміравалася і ўсталёўвалася новая выяўленчая стылістыка. Мікола

быў адным з першых, хто адчуў гэтыя новыя павевы, рызыкунуў увесці іх у свае мастацкія творы. І графічныя (пазнейшых гадоў стварэння), і жывапісныя.

Але тое, што ўгледжвала ў яго творах тагачасная крытыка, нярэдка ацэньвалася адмоўна. М.Селешчука называлі піжонам, творцам халоднага разумовага разліку, намаганні ягоныя лічылі марнымі, а карціны — бессэнсоўнымі. Але ўсім вядома, што аналіз мастацкага працэсу, які адбываецца «тут і цяпер», — справа няўдзячная, бо крытыку не заўжды удаецца захаваць неабходную дыстанцыю і аб'ектыўнасць у ацэнцы новых, неапраба-

ваных у грамадстве з'яў, асабліва тых, што маюць свае карані ў некаторых заходніх накірунках. Аднак безумоўна значнасьць асобы не можа застацца незаўважанай — а М.Селяшчук быў якраз такой асобай, прыцягальным феноменам, творцам з дзівоснымі фантазіямі і нечаканымі пошукамі. Адсюль — непрыманне яго творчасці пэўным колам калег і крытыкаў. Адсюль жа нягучная, але вельмі вялікая папулярнасць мастака сярод многіх ама тараў мастацтва.

«Некранутай», свабоднай тэрыторыяй у гэтай сітуацыі для М.Селешчука заста-валася такая галіна графікі, як экслібрыс.

Мастак удзельнічаў ва ўсіх магчымых біенале, конкурсах, выставах у Беларусі і за яе межамі. Яго экслібрысы, выкананыя ў тэхніцы каляровага афорта, атрымалі прызнанне аматараў і прафесіяналаў. На шчасце, тыражаваныя аўтарам у вялікай колькасці, яны засталіся ў сяброў, у архіве маці і брата. Невялікія, вострыя, дакладныя па малюнку, яны занатоўвалі нейкую галоўную думку, характэрную рысу асобы, як яе бачыў мастак. У экслібрысах натуральна ўспрымаліся фармальныя будова кампазіцыі, адсутнасць сюжэта, важкай грамадскай праблематыкі. Выразнасць і арыгінальнасць выявы падмяняла ўсе існуючыя ў грамадстве крытэрыі ацэнкі мастацкага твора. Тут мастак быў вольны: ён сумяшчаў планы, уводзіў сюрэалістычныя элементы, фантастычныя выявы. Экслібрысы М.Селешчука прадвызначылі бліскачае развіццё сучаснай беларускай графікі малых форм, якая сёння карыстаецца вялікім поспехам у Еўропе.

Другой «свабоднай тэрыторыяй» стала для М.Селешчука кніжная графіка, пазбаўленая жорсткіх стэрэатыпаў у трактоўцы вобразаў і пабудове кампазіцыі. Лёгка прасачыць шлях станаўлення вобразнай мовы мастака ад першых кніжак з даволі-такі рэалістычна намалёванымі карцінкамі да апошніх, дзе адбываліся складаныя вобразныя і сэнсавыя эксперыменты. Ілюстрацыйны шэраг вызначаў змест. М.Селяшчук з задавальненнем займаўся паэтычнымі кнігамі, бо паэзія патрабавала абстрактных вобразаў без выяўлення змястоўных момантаў — хутчэй акцэнтаў на метафарычнасць і алегарычнасць. Дзяціная кніга дала магчымасць паглыбіцца ў казачны свет, бясконца і бяспечна фантазіраваць і гуляць з героямі, іх выглядам, абставінамі іх існавання. Малючы сваіх герояў, М.Селяшчук, мабыць, згадаў чароўныя сны і казкі дзяцінства. Казачныя гарады лёталі ў паветры, раскрывала чароўныя пялёсткі папараць-кветка, хлопцы ў нацыянальным адзенні мелі доўгія вусы, а дзяўчаты ўсе былі казачнымі прыгажунямі ў фантастычна багатых строях. Іх маглі ўпрыгожваць перкі невядомай птушкі, крылы, кветкі, кампазіцыя магла быць асіметрычнай і прачытвацца як злева направа, так і зверху ўніз. А што да колеравай гамы, то тут увогуле — чым ярчэй і прыгажэй, тым лепш.

«Кнігі майго маленства былі надрукаваны на шэрай паперы, з чорна-белымі невыразнымі ілюстрацыямі, — расказваў мастак карэспандэнту часопіса «Бярозка» ў 1987 годзе. — Можна, і тое, што я малюю цяпер, потым нейкаму мастаку падасца бляклым, і тады ён намалюе свае кнігі яшчэ больш яркімі, вясёлымі і святочнымі...» З імем Селешчука, як і Савіча,

Славука, звязана залатое дзесяцігоддзе беларускай кніжнай ілюстрацыі.

Гэты дзівосны казачны свет падмацаваў вопыты Селешчука-жывапісца. Зрэшты, самыя першыя крокі ў гэтым накірунку да нас не дайшлі — гэта тыя працы, якія малады мастак рабіў у Мінскім мастацкім вучылішчы, дзе вывучаў менавіта жывапіс. Жывапіснымі штудыямі падчас навучання ў інстытуце займаўся па-за праграмай, але даволі старанна, пастаянна і настойліва. Гэтыя работы вылучаліся цікавымі каларыстычнымі пошукамі з тымі ж, як у графічных лістах, спробамі фармалізаваць кампазіцыю. Нездарма ж Мікола разам з сябрамі рэгулярна наведваўся ў Прыбалтыку, дзе ў той час ужо развіўся і ўкараніўся ў выяўленчы мастацтва дэкаратыўны накірунак. Паездкі за мяжу і знаёмства з канцэптуальнымі заходнімі вышукамі стымулявалі і першыя фармальныя вопыты М.Селешчука. Ён смела разрываў плоскасці палотнаў чужароднымі ўстаўкамі, маляваў тулавы без галоў, а галовы асобна ад тулаваў, дадаваў сюрэалістычныя элементы.



Карабель дурняў. Алей. 1996.

Свет твораў М.Селешчука складана назваць цёплым і ўтульным. Адным з улюбёных яго сімвалаў становіцца дарога. А на якой жа дарозе бывае ўтульна чалавеку, калі там няма дзе прысесці і абатрэцца, калі зямля пад нагамі раскислая ад дажджоў? Дарога прысутнічае ў яго ранніх работах, дарогу ён маляваў і ў апошніх гадах жыцця. Мо нешта прадчуваў, а можа проста адчуваў сябе на раздзіроўжы — трэба ісці далей і выбіраць такі шлях, які не будзе кружным і абходным. А каб знайсці магістральную паласу, трэба не выпусціць удачу з рук.

Чым далей, тым больш удасканальваўся тэхніцы бок майстэрства мастака. Ён асвойваў фактуру, будаваў складаныя воб-



Бацька памёр. Алей. 1984.

разныя асацыятыўныя пласты. Сумяшчаў выявы, уводзіў алегарычныя ўстаўкі, маляваў дзіўных істот разам з рэальна існуючымі людзьмі. Аднак варта аддаць яму належнае: усе падзеі, якія ён занатоўваў у сваіх палотнах, мелі выразную нацыянальна-рамантычную афарбоўку. М.Селяшчук адным з першых пераішоў ад клішыраваных стэрэатыпаў сацыялістычнага рэалізму да персанажаў, народжаных на глебе народнай міфалогіі фантазіяй і крытымным поглядам мастака на свет.

Творчасць М.Селешчука апырэдзіла, прадугледзела ўзнікненне сённяшняга мастацтва метафары і канцэпцыі, якое прыйшло на змену мастацтву тэмы. Ён увасабляў думкі, замяняў рэаліі і калізіі калейдаскопам асацыятыўных адчу-

ванняў. Яго мастацкая паэтыка ўзбагачалася, асабліва бачна гэта было пры параўнанні з пануючым тады накірункам рэалістычнага мастацтва, калі на першы план вылучаліся сэнс і тэма. А вось звярот да ўнутраных рэалій быцця, да тонкіх псіхалагічных струн, да глыбін падсвядомасці запатрабаваў ад мастака іншага, нетрадыцыйнага падыходу да мастацкага вырашэння карціны. Таму свет карцін М.Селешчука, які на першы погляд меў усе прыкметы рэальнасці, у той жа час быў цалкам штучны, спраектаваны, сканструяваны мастаком. Яго існаванне — вынік фантазіяў аўтара. Гэта дзівосны, таямнічы свет, напоўнены трывожнымі прадчуваннямі, жахамі, сумнай адзінотай і пяшчотай.

Дарога дадому. Алей. 1996.

Рэальныя ўражанні сталі для мастака зыходнай кропкай для трансфармацыі рэальнасці. А пабуджалым штуршком для яго фантазіяў часта былі прадметы, архітэктурныя помнікі, якія дазвалялі будаваць наўкол пэўную мізансцэну. Ёсць яшчэ адна характэрная асаблівасць, якая праявілася ў творчасці М.Селешчука 1990-х гадоў і стала агульнай для большасці творцаў яго пакалення: замена эмпірычнай рэальнасці рэальнасцю сканструяванай, прыдуманай, віртуальнай. Менавіта ў назвах твораў — а М.Селяшчук надаваў ім вялікую ўвагу, занатоўваў прыдуманыя ім фразы ў свой дзёнік — закладваўся той інтэлектуальны пасыл, месцілася тая першая прыступка для далейшага асэнсавання патаемнай глыбіні аўтарскай задумкі.

У яго карцінах відавочна прачытаецца філасофская танальнасць, якая, трэба аддаць належнае аўтару, не навязаецца катэгарычна і безумоўна. Прыцягальнасць работ М.Селешчука — у іх балансаванні паміж дакладнасцю формы, сюжэта і абстрагаванасцю раскрыцця гэтай формы.

Творы апошніх гадоў жыцця засведчылі яго віртуознае валоданне фактурамі, плямай і лініяй, фармальнай кампазіцыйнай будовай. Часам у яго прыцягальных абстрагаваных творах, якія рабіліся з разлікам на продаж, з'яўляліся паўторы, пэўныя салоннасць і саладжавасць, якія патуралі густам пакупнікоў. Але і тут мастака не падводзіла жорсткая самацэнка: ён адпаведна і адносіўся да такіх работ. А вось для душы і вечнасці ён пісаў іншыя карціны — шчырыя расповеды аб уласных мроях, думках і сумненнях.

Усё гэта было б асабліва заўважна, калі б работы М.Селешчука сабраліся разам... Буйнафарматныя і невялікія жывапісныя палотны засведчылі б — гэты цікавы творца і сёння сярод нас. Яго творчыя прыемы, яго вобразны лад, сістэма пабудовы карціны, пластычныя напрацоўкі ў графіцы і жывапісе не зніклі. Яны знайшлі выразнае адлюстраванне і пераасэнсаванне ў творчасці мастакоў «пакалення Селешчука» (трапная назва, яшчэ ў 1980-х уведзеная ва ўжытак мастацтвазнаўцам У.Бойкам), у творчасці маладзейшых мастакоў. А значыць, творца жыве ў сваіх творах і працягвае наталіць мастацтва — ідэямі, а наша ўяўленне — фантастычнымі вобразамі.

ЧЫТАЦЬ УЗОРЫ РУЧНІКА

ГАЛІНА НЯЧАЕВА

ПАМІЖ СТАЎБУНКАЮ І ВІХОЛКАЮ — ПРЫТОКАМІ СТАРА-ЖЫТНЫХ СЛАВЯНСКІХ РЭК БЕСЯДЗЬ І ІПУЦЬ — РАЗВІЛАСЯ МАСТАЦКАЯ НЕГЛЮБСКАЯ ТРАДЫЦЫЯ. МЯСЦОВЫ ПАСЕЛАК ГІБКІ, ЗАСНАВАНЫ ў 1925 ГОДЗЕ, ЖЫЎ І ТКАЎ СВАЕ РУЧНІКІ НА МЯЖЫ БЕЛАРУСКАГА ВЕТКАЎСКАГА І РАСІЙСКАГА НАВАЗЫБ-КАЎСКАГА РАЁНАЎ. ТУТ ЗАХАВАЛІСЯ АРХАІЧНЫ ГЕАМЕТРЫЧ-НЫ СТЫЛЬ АРНАМЕНТУ І ЛЮСТРАНА-СІМЕТРЫЧНАЯ ЯГОНАЯ КАМПАЗІЦЫЯ — ЦІ НЕ РАДЗІМІЦКАЯ ЯШЧЭ СПАДЧЫНА...

РАЗУМЕННЕ ЗЯМЛІ

Калі ўглядацца ў чырвона-белыя ўзоры старых ільняных тканін, натрапіш на магічныя знакі, якім некалькі тысяч гадоў. Геаметрычны чын арнаменту з яго ромба-крыжовай сістэмай сімвалаў — згаслая цяпер мова, якою нашы продкі калісьці перадавалі небу запаветныя спадзяванні. Лічыцца, што геаметрычны чын цалкам склаўся ў II–I тысячагоддзях да нашай эры.

Каб высветліць значэнні старажытных ромбаў, варту звярнуцца да часу, калі яны былі сімвалічна напоўненымі. Яшчэ на пачатку XX стагоддзя пры вывучэнні афінскіх земляробчых культаў была заўважана множнасць вобразаў, з дапамогай якіх сяляне тае пары разумелі зямлю: як хтанічнае (неаформленае) паняцце; як матухну ўсяго жывога; як глебу (найбольш блізкі земляробу вобраз); як божаствы ўзаранага поля і спелай хлебнай нівы. Пазней навукоўцы дапусцілі магчымую «прывязку» да гэтых вобразаў і розных геаметрычных фігур — ад простага ромба да ромба раскрыжаванага, да «прарослага поля» і знакамітага ромба з «крючкамі», што аздабляе і сённяшні беларускі дзяржаўны сцяг. У старажытнасці гэты ромб, верагодна, сімвалізаваў зямлю-карміцельку, быў знакам пладаноснага поля, што з’яўлялася адным з варыянтаў ідэаграмы Дрэва жыцця.

Знакі геаметрычнага чыну паўста-валі ў адмысловай сістэме, дзе кожная перамена ў іх пабудове сімвалізавала і перамену сэнсаў. «Кручкі» — гэта геаметрызаваная спіраль завіткі, які ўвасабляе моц жыцця: схілены пад цяжарам зерня гнуткі колас, гатовы выкінуць насенне для новай сяўбы. З такога калоса на Веткаўшчыне да-гэтуль вяжучь рытуальныя фігуры падчас жніўных абрадаў. Некаторыя з іх нагадваюць знакі ручнікоў.

Геаметрычны чын спарадзіў мно-ства ментальных паняццяў. Усе яны захоўваюць адзіны земляробчы архе-тып жыццёвага кругазвароту. Мо ў

Гібкоўскія ручнікі, тканыя закладам-пераборам: чырвоны ручнік з «елкамі», чырвона-чорна-белы ручнік з «пагонамі», сонечнымі выявамі ў цэнтры і «кывулямі» (знакамі вады) па баках. 1950-я.



невывадковых паслядоўнасцях узораў «закансерваваліся» водгукі старажытных сэнсаў? Маюцца ж звесткі, што і ў сярэдзіне XIX стагоддзя нашыя эры жыхары некаторых мясцін Расіі праводзілі падчас Вадохрышча абрад «чытання» ўзораў пры агледзінах ня-вест. Экспедыцыйныя запісы супрацоўнікаў Веткаўскага музея народнай творчасці сведчаць, што традыцыя «прадкаваць і называць узоры» на нашых землях праіснавала амаль да нашых дзён, і паміж соцень сабраных ў 1970 — 2000-х гадах народных назваў узораў ёсць досыць старажытныя.

«ДЫРЫЖОР» ТКАНАГА ЎБРАНСТВА

Шыкоўныя шматкаляровыя ручнікі сусветна праславілі Неглюб-ку і яе пасёлкі, сярод якіх — і Гібкі. Цяжка ўявіць, што алгарытм гэтага росквіту ўтрымліваўся яшчэ ў старым браным ручнічку. Ён змяшчае і старажытную кампазіцыю (магчыма, належала радзімічам), і яшчэ больш старажытныя знакі.

Справа ў тым, што Неглюбка захавала дзве тэхнікі ткання руч-нікоў: бранае ткацтва і перабор. Відавочна, тут некалі сышліся дзве традыцыі народнага мастацтва. Узоры тканін розныя, але кампазіцыя — адна і тая ж: сіметрычная.

Сучасныя тканіны найчасцей вырабляюцца пераборам, што паходзіць ад закладнога ткацтва (паўсюль перабор і завуць «за-кладам»). Магчымасць выконваць закладныя буйныя шматкаля-ровыя фігуры прыйшлася дарэчы ў светлым новым жытле. Таму неглюбцы захавалі за ручніком-набожнікам і Кутам, Покуццю ролю «дырыжора» ўсяго тканага хатняга ўбранства.

СТАРЫЯ НОВЫЯ ТРАДЫЦЫІ

Заклад з’явіўся на нашых землях (альбо з’яўляўся шмат разоў) з традыцыямі неславянскага паходжання (мяркуюць, што акрэс-лены выразны контур закладных фігур паходзіць ад ляміцавых, а затым і тканых дывановых кампазіцый, што рабілі качэўнікі).

Заклад-перабор, нібы госьць у дом, уваходзіў у старую кам-пазіцыю ўзору, уласціваю для кожнай з традыцый, якая захоўвала ўяўленне пра пабудову культурнай прасторы аж да касмаганічных «успамінаў».

Мноства традыцый на тэрыторыі Беларусі, Расіі, Украіны ўспрынялі буйнафігурны заклад, але арнамен-ты шtorаз выбудоўваліся ў сваім парадку, бо менавіта кампазіцыя заставалася адным з архетыповых спосабаў праяўлення і захавання светаўспрымання.

На тэрыторыі Сярэдняга і Ніжня-га Пасожжаў, а таксама ў міжрэччы Дняпра-Сожа і Сожа-Іпуці «пры-шлы» ўзор пераборных і закладных ручнікоў «укладаецца» ў адно і тое ж, відавочна глыбіннае, рэчышча. А ме-навіта: ён робіцца сіметрычным. Па-лосы-фрызы розных узораў, люстра-на паўтораныя зверху і знізу, вядуць да адзінага і непаўторнага Цэнтра кампазіцыі. Магчыма, гэта стара-



жытнае, яшчэ радзіміцкае разуменне прасторы. У параўнанні з ім дрыгавіцкі асіметрычны тып трактуе канец ручніка як палову Шляху (альбо Лёсу), і жаданая абрадам сіметрыя дасягаецца ў яднанні двух канцоў.

Неглюбка і сёння працягвае ткаць сі-метрычныя ўзоры: з «новымі» фігурамі на пераборных ручніках і з архайчным чынам геаметрычнага арнаменту на браных.

Гэты стары тып уяўляецца «аўтахтон-ным», прыналежным да старой трады-цыі. Звернемся да яго на прыкладзе руч-ніка з Гібкоў, аўтар якога — спадарыня Прыходзька.

«РОМБАЧКА» СЛЯПАЯ ДЫ ГЛУХАЯ

Гэты ручнік пяціпалосны («у пяцёра хрыстоў, а бываюць жа і ў тры, і ў сем, і ў дзевяцера хрыстоў»).

Што ж ставіць сімвалічная кампазі-цыя ў свой Цэнтр? Гэта пара «ўраджай-ных» знакаў — тых самых раннеземля-робчых культавых сімвалаў — ромбаў з «крючкамі». Мясцовая назва — «крючча». Ромбы складаныя: знутры раздзеленыя касым крыжам і «засеяныя» чатырма кропкамі — знакамі насення («крючча на рясоткі»).

Паміж сімвалаў пладаноснай нівы — глухі, цэлы, закрыты ромб — знак цаліннай зямлі, падзелены нязвычай вертыкаль-най адтулінай напалам. Падобныя «глухія» ромбы традыцыйна завуць «глухоўкаю», «глушкаю», «глухою-сляпою» (жаночы род невыпадковы, гэта праява даўніны, бо архайчны сэнс ром-ба — жаночы). Назва «ромб» увогуле адсутнічае ў большасці традыцый, а калі і выкарыстоўваецца — дык у «жаночай» фор-ме: «ромбачка». Што тычыцца прыкмет, пакладзеных у аснову назваў, дык «глухі» і «сляпы» — адзнакі менавіта хтанічных істот. Па паходжанні глухі ромб — сімвал у шэрагу іншых ром-баў геаметрычнага чыну. Яго архайчнае значэнне — «цымяны, неаформлены» стан зямлі, які ўласцівы ёй да культурнага ўраб-лення, апрацоўкі. Сімвалічна «цаліна» значна глыбей за проста «неўзараную зямлю». Паняцце цэлага мае на ўвазе крыніцу Божай энергіі. Цэнтральны «цалінны» ромб гібкоўскага ручніка, падзе-лены напалам вертыкальна рысай, дзіўным чынам абсалютна супадае з шумерскім знакам жанчыны. Такая гістарычная глы-біна нашых нацыянальных знакаў...

Вертыкальная рыса, што дзеліць цэнтральны элемент у арна-менце «галоўнай» паласы ручніка, супадае з лініяй згібу тканіны. Менавіта так афармляўся Кут у Неглюбцы і яе пасёлках — руч-ніком, перакладзеным напалам уздоўж — літарай «П». З пары цэнтральных «крюччаў» на кожным канцы бачная толькі адна фігура (другая паварочвалася «ліцом» да сцяны і да... іконы). Шукаемая сума (паяднанне пары знакаў у сімваліцы вяселля) дасягалася праз рух сімвалаў адзін да аднаго. Разлучаныя, яны яднеліся іконай. Сапраўднае значэнне такой дэкаратыўнасці вы-нікае з глыбіннага духоўнага сэнсу ўсяго комплексу Покуці. Пара яднаецца Богам. Набывае значнасці і пасярэдні знак падзеленага ромба: бачны толькі паловаю, «палавінкаю», ён узнаўляецца як пачатак асобнага і цэлага, як сімвал сутнасці непарушнай сям’і. Акрамя вясельнага выкарыстання ў гэтай традыцыі існаваў і звычай вывешваць «на Куту» новы ручнік увесну, ад Вялікадня да ўшэсця. Гэты час, «калі Бог па зямлі ходзе», супадае з перы-ядам сяўбы. Ручнік, сатканы загадзя, нясе ў сабе сімвалічную «праграму ўдалага года». Цэнтральная пара «крюччаў» адпавя-дае двум жніўным цыклам — уборцы азімых і яравых. Маючы агульнае паходжанне ў непадзельным вобразе жніва і ўраджаю («усплення» нівы і яе «родаў»), падвойнае «крючча» натуральна суадносіцца і з хрысціянскімі святамі Успення і Нараджэння



Ручнік В.Прыходзька з Гібкоў: 322х43, ніткі льняныя, баваўняныя — белыя, чырвоныя; ткацтва бранае, двухуточнае. 1950-я.

Багародзіцы. І Першая, і Другая Прачыс-тыя прасякнуты земляробчай сімвалікай і абраднасцю.

«МЯДЗВЕДЗЬ НА МЯЖЫ»

Узорам Цэнтра павінны папярэднічаць нейкія «падрыхтаваныя» да ўваходжання ў гэты Цэнтр знакі. Наш ручнік дае толькі тры варыянты ўзораў палос (3-2-1Ц-2-3). Угледземся ў другую, прамежавую кам-пазіцыю-фрыз. «Цэлыя» па ўнутранай структуры канцэнтрычныя ромбы «пра-раслі» 12-ю выступамі кожны. Унут-ры фігур — значок насення (кропка ў ромбіку). Антычная зямля-глеба (як найбольш блізкая земляробу) існавала ў вобразе цнатлівай і квітнеючай зямлі. Дзявоцкі характар мелі і вясновыя абра-ды. Святы ўшэсця і Сёмухі ўтрымлівалі архайчную энергію такіх абрадаў.

У перадцэнтравай паласе — знак цэ-лай і квітнеючай вясновай зямлі (поява з сэнсам дзявоцкасці), магчымы сімвал вясновых абрадаў. Толькі такі сінкратызм і дазволіў знаку ўзростам у некалькі тысяч гадоў мець сваё не-выпадковае месца ў чыне ручніка.

Тады што адлюстроўвае ручнік з Гібкоў на краі, на знешніх межах сваёй прасторы? Тая ж архайчная логіка патрабуе зася-роджання ў Цэнтры найвышэйшай культурнасці і сакральнасці, узмацнення «стыхійнага» ў напрамку да краёў. Гэтыя памежныя ўзоры захоўваюць памяць пра «мяжу» стыхі і яе культурную прастору...

Мы бачым вельмі падоўжаныя цэлыя ромбы (іх па сем у паласе) з незвычайнымі атожылкамі, што нагадваюць пары мядзведжых галоў і «касыя» лапы звера. Памнажэнне дэталей натуральнае для старажытнага мыслення. Вядомая археала-гічная знаходка з суседняй зямлі вяцічаў: двухгалоная «мя-дзведжая» падвеска. У неглюбскай традыцыі гэтыя ўзоры так і завуць: «вядзьмедзькі», «мядзьведзькі». Яны бываюць «вялікія», «малыя», «сляпыя», «глухія» і «зоркія». Больш за тое, вяскоўцы нам калісьці тлумачылі гэтыя знакі, знаходзячы ў іх і «лапкі», і «вушкі». Абрадавая сімваліка мядзведзя, які мае чалавечыя рысы, — вельмі багатая і ў земляробстве, і ў вясельным чыне. Месца мядзведзя — «на мяжы». Памятаем яшчэ з дзіцячых казак, што касалапы — «хадок» з лесу ў вёску і наадварот. Звернемся да традыцыйнага календара і знойдзем дні, звязаныя з мядзве-дзем. Перш за ўсё яны нагадваюць пра час, калі звер выходзіць з бярогі ці сыходзіць у яе (колішняя прыкмета пачатку і канца земляробчага года). У Неглюбцы вобраз мядзведзя найбольш пашыраны ў вясельных песнях. Такім чынам, форма, знахо-джанне і назва знака — праявы існасці вобраза і яго месца ў культурнай сістэме. Геаметрычны значок утрымлівае мента-льную інфармацыю!

Безумоўна, знакі арнаменту яшчэ захоўвалі сэнс падчас скла-дання ўзору — тым «першым» ручніком неглюбскай традыцыі, якую атрымала ў спадчыну майстрыха з Гібкоў. У адваротным выпадку, ужыванне таго альбо іншага элемента не адпавядала б логіцы кампазіцыі (іншай — для кожнай з традыцый).

Сама майстрыха, магчыма, усведамляла агульны сэнс ком-плексу сімвалаў. Парадак і назвы знакаў былі асвечаны трады-цыяй — памяццю продкаў.

У абрадах, у якіх удзельнічала і наша майстрыха, бачыцца сівая даўніна. Вядомы іх сэнс. Гэтыя веды не заўсёды можна выказаць словам. Яны — само дзеянне, напоўненае неўміручасцю жыцця, адухоўленасцю Традыцыі.

ПРАДВЕСНІК НОВАЙ ЭСТЭТЫКІ

ЛЮДМІЛА НАЛІВАЙКА

ГРОДЗЕНШЧЫНА БАГАТАЯ НА ІМЁНЫ СЛАВУТЫХ ТВОРЦАЎ, ЯКІЯ ПАКІНУЛІ ЗНАЧНЫ СЛЕД У БЕЛАРУСКІМ, РУСКІМ, ПОЛЬСКІМ, ЛІТОЎСКІМ МАСТАЦТВЕ. АЛЕ ЁСЦЬ ІМЯ, ЯКОЕ СТАЛА СІНОНІМАМ СУВЯЗІ ЎСІХ МАСТАЦКІХ ТРАДЫЦЫЙ СВЕТУ НА ГЛЕБЕ МАДЭРНА. ГЭТА ЗНАКАМІТЫ ЖЫВАПІСЕЦ ЛЕЎ БАКСТ. РАНЕЙ ПРА ЯГО СУВЯЗІ З ГРОДЗЕНШЧЫНАЙ БЫЛО ВЯДОМА ЗУСІМ МАЛА. ЯГОНАЯ ТВОР-

ЧАСЦЬ ХАРАКТАРЫЗАВАЛАСЯ Ў КАНТЭКСЦЕ ВЫСТАЎ «МИРА ИСКУССТВА» І «РУСКИХ СЕЗОНАЎ У ПАРЫЖЫ». НІКОЛІ НЕ ВЫКЛІКАЛА СУМНЕННЯЎ ВАЖКАЕ МЕСЦА Л.БАКСТА Ў ГІСТОРЫІ МАСТАЦТВА ЯК МАСТАКА — ПРАДВЕСНІКА НОВАЙ ЭСТЭТЫКІ ХХ СТАГОД-ДЗЯ, ТАМУ СЁННЯ ЯГО СПАД-ЧЫНА ЎСПРЫМАЕЦЦА СА-ПРАЎДНАЙ РОШЧЫНАЙ ДЛЯ ФАРМІРАВАННЯ СУЧАСНЫХ КІРУНКАЎ У МАСТАЦТВЕ ВЯЛІКАГА РЭПІЁНА, ШТО ЛУЧЫЦЬ ЕЎРОПУ, АЗІЮ І АСЯРОДКІ, ТАК БЫ МОВІЦЬ, «ПОСТСАВЕЦКАЙ ПРАСТОРЫ».



Аўтапартрэт.
Папера на кардоне, вугаль,
сангіна, каляровы аловак. 1906.

Майстру выпала рэдкая прыжыццёвая слава. Відавочна, ніхто з мастакоў, яго суайчыннікаў, у той час не меў такога поспеху і папулярнасці ў замежнага глядача. Вытанчанай пластыкай і раскошай бакстаўскіх касцюмаў і дэкарацый былі заварожаны Парыж, Лондан, Монтэ-Карла, Нью-Йорк. Уплыў Льва Бакста перайшоў за межы тэатральнай рампы, выявіўся ў мадэлях адзення, у афармленні інтэр'ераў, увогуле ў станаўленні мастацкага стылю ХХ стагоддзя.

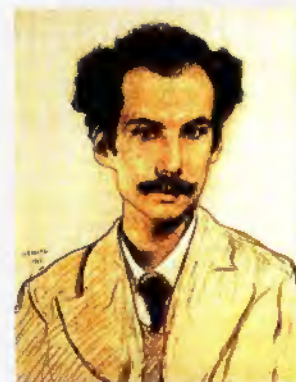
Леў Самойлавіч Бакст (сапраўднае прозвішча — Разенбург) нарадзіўся 27 красавіка 1866 года ў Гродне ў адукаванай яўрэйскай сям'і, якая мела вялікія культурныя і духоўныя традыцыі. У Гродне яўрэйская дыяспара існавала больш за 600 гадоў і была звязана з эканамічным, культурным, навуковым жыццём горада і ўсёй краіны. Немагчыма правесці мяжу паміж гродзенскім яўрэем і гродзенскім беларусам у сэнсе ментальнасці, культуры, гасціннасці, зычлівасці — розніца палягае адно ў канфесійных



Партрэт З.Гініюс. Папера на кардоне, аловак, мел, сангіна. 1906.

прыкметах. У сталіцы Расійскай імперыі толькі пры Мікалаю II сталі будаваць синагогі і мячэці, а ў Гародні гэта было спрадвечу: праваслаўныя, каталіцкія, пратэстанцкія храмы суседнічалі на адной вуліцы з синагогамі. Гэты універсальны абмен духоўнымі традыцыямі і заклаў аснову эстэтычнага светапогляду маладога Разенбурга.

Паўплываў на яго асобу і дзед, які доўгі час жыў у Францыі, быў эксклюзіўным краўцом. Пасля пераезду сям'і ў Пецябург дзед сустракаўся з унукам ва ўласнай кватэры на Ней-скім праспекце, якая была падобнай на французскія салоны эпохі Другой імперыі. Клапаціўся аб лёсе таленавітага юнака з Гродна скульптар Марк Антакольскі — ураджэнец Вільні, які дапамог яму стаць вольным слухачом Пецябургскай акадэміі мастацтваў у 1883 — 1887 гг. Знаёмства са знакамітымі рускімі дзеячамі культуры і мастацтва І.Левітанам, І.Буніным, М.Рабушынскім, М.Дабужынскім, К.Сомавым, І.Рубінштэйн, С.Дзягілевым, А.Блокам вызначыла прагрэсіўныя наватарскія погляды маладога мастака, які выбраў у якасці свайго творчага псеўданіма прозвішча бабулі — Бакст. Яно гучыць як пэўны сімвал-маніфест-выклік, мае шматзначную вобразнасць, нават нешта прарочае. У сталіцы Расійскай імперыі ў той час культывавалася нецярпімасць да іншаверцаў, і гэтая хваля закралася



Партрэт А.Белага. Папера, каляровы аловак, мел. 1905.

найперш яўрэйскае насельніцтва, што прыгнятала Л.Бакста на працягу ўсяго яго жыцця ў Расіі. Нялёгкімі былі і пасляакадэмічныя гады. Даводзілася дапамагаць сям'і пасля смерці бацькі. Асабліва складана было Баксту-мастаку ў атмасферы, калі ранейшыя эстэтычныя прынцыпы страцілі сваю прыцягальнасць, а новыя тэндэнцыі толькі фарміраваліся. У 1893–1896 гг. ён удасканальвае сваё майстэрства ў Парыжы, а пасля вяртання ў Пецябург становіцца адным са стваральнікаў мастацкай суполкі рускага мадэрна «Мир искусства».

Не варта паўтараць агульнавядомыя факты. Але падкрэслім, што ў сваіх партрэтах, ілюстрацыях, графічных кампазіцыях Бакст, як ніхто іншы, паказваў нараджэнне той вытанчанай праслойкі рускай інтэлігенцыі, якая жыла высокімі духоўнымі ідэямі ў рафінаваным і інтэлектуальным асяроддзі «сярэбранага веку». Ды ні на хвіліну Бакст не забываўся, адкуль ён родам, дапамагаў сваім землякам. Ужо ў студэнцкія гады ён ствараў кампазіцыю «Ізяслаў, які падае меч Рагнедзе».

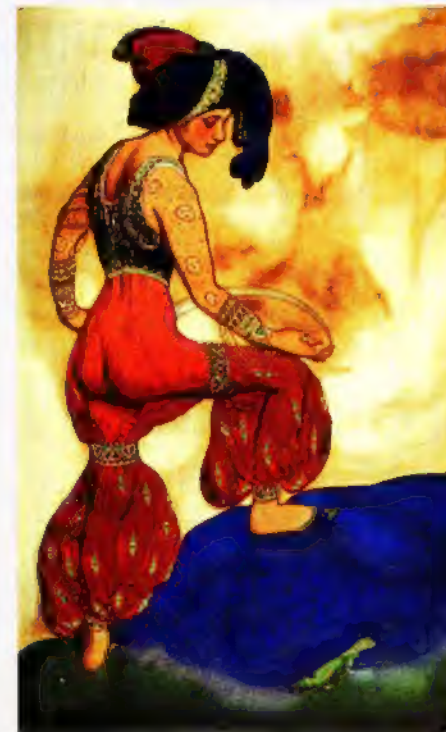
Мастак рэгулярна выстаўляўся ў еўрапейскіх краінах, не стамляўся вандраваць па свеце. Яго сумеснае падарожжа з Валянцінам Сяровым па Грэцыі і Крыце стала пераломным для вобразнага разумення антычных традыцый у сучаснай еўрапейскай культуры. «Дзе ж мастацтва наша, дзе ж мастацтва сучаснае, дзе сённяшня радасці і сённяшня зачараванасць мастацтвам, якое адлюстроўвае наша, менавіта наша, а не дзедва і не праўнукава жыццё?» — гаварыў мастак у палемічным азарце. З 1909 г. ён прымае самы актыўны ўдзел у стварэнні новага кірунку ў сучасным мастацтве, які называецца «Рускія сезоны ў Парыжы». Яму належаць сцэнаграфічныя распрацоўкі і эскізы тэатральных касцюмаў, якія былі прызнаны лепшымі і ўзорнымі ў сусветным мастацтве пачатку 1910-х гадоў. Пацвярджэннем гэтаму служыць выключнае па паліграфічным узроўні парыжскае выданне «L'art décoratif de Léon Bakst» 1913 года з тэкстам А.Аляксандра і Ж.Както.

Сярод сцэнічных увасабленняў узорнымі да сённяшняга дня лічацца вобразы Алены Спартанскай, Шахерэзады, Дафніса і Хлоі, Сіняга бога, Саламеі, Клеопатры і інш. Бадай што самымі дынамічнымі носьбітамі ідэй стылістычнага універсалізму з'явіліся касцюмы беатыйцаў для балета «Нарцыс», а таксама вобразы, у якіх праз сумяшчэнне рускіх і ўсходніх дэкаратыў-



Эскіз дэкарацыі да мелады «Подласць». Папера, аловак, акварэль, гуаш. 1922.

Да канца жыцця (мастак памёр 27 снежня 1924 г. у Парыжы) ён працягваў працаваць. Элегантным мэтрам бачым мы Бакста на малюнку Пікаса 1922 г. Але час гэты быў для Бакста нялёгкім. «Кожны дзень расце ў яго майстэрні колькасць рускіх вобразаў — групы, фігуры. Яны рускія не толькі па касцюмах, але і па жэстах. Чаму так? Мастак і сам не ведае», — пісаў Левінсон у кнізе пра Бакста, якая выйшла на нямецкай мове яшчэ пры жыцці мастака.



Чырвоная султаніха. Па матывах балета «Шахерэзада». Папера, аловак, акварэль, золата, срэбра. 1910.



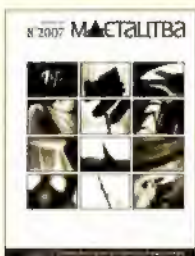
Танец сямі пакрываў. Эскіз касцюма Саламеі да драмы О.Уайльда «Саламея». Папера, аловак, туш, бялілы, золата, срэбра. 1908.



Свяшчэнны танец. Эскіз касцюма да балета «Сіні бог». Папера, аловак, акварэль, гуаш, золата. 1912.

ных элементаў увасабілася ідэя мастацкага эксперыментальнага бязмежжа. Кірунак «Рускіх сезонаў» паяднаў лепшых мастакоў Еўропы на глебе універсальнай сінтэтычнай творчасці. Л.Бакст стаў тут бясспрэчным лідэрам, найбольш паслядоўным правадніком сінтэтычнага злучэння ўсіх сусветных традыцый у сцэнаграфічным мадэрнізатарстве. Ён атрымаў вышэйшую дзяржаўную ўзнагароду Францыі — ордэн Ганаровага Легіёна і застаўся назаўсёды духам і сімвалам «Рускіх сезонаў у Парыжы».

Дастаткова яшчэ раз зірнуць хоць на адзін са сцэнічных праектаў Бакста, каб адчуць іх невычэрпную актуальнасць. Перад кожным сучасным мастаком паўстае праграмная задача пашыраць эстэтычныя далатгяды. Свет абудзіўся да новага стагоддзя і шукае трывалых повязей, перш за ўсё на творчай глебе, для небывалага ў гісторыі мастацтва дыялога культур. Першы раздзел гэтага эпічнага дыялога, створаны Львом Бакстам, прадугледжвае, што працяг будзе.



The August issue of the magazine starts with the materials by Valery Labko (p.2), Uladzimir Parfianok (p.4), Andrey Korbut (p.6), Siargey Zhdanovich (p.7). They all are devoted to the same subject: conceptual search of Belarusian photography.

In the Artistic Diary rubric, views on the topical events in the artistic life of Belarus are aired by Tatsiana Mushynskaya (p.10), Natallia Sharangovich (p.14), Liudmila Gramyka (p.18), Alesia Bieliaviets (p.22), Yawgen Ragin (p.36).

The important events in the Republic's cultural life are discussed by Tatsiana Mushynskaya (premiere of P. Mascagni's opera Caveria Rusticana at the National Academic Opera Theatre, p.8), Nadzieya Buntsevich (the 9th National Belarusian Song and Poetry Festival in Maladziechna in connection with Yanka Kupala's and Yakub Kolas's 125th birthday anniversaries, p.11), Yawgen Shunelka (exhibition of sculptor Aliaksander Batvinionak at the Arts Palace Republican Gallery, p.12), Katsiaryna Kenigsberg (Instances of German Culture-2007 photo and graphics competition announced by the FRG Embassy in Belarus and the Goethe Institute in Minsk, p.15), Natallia Sharangovich (Man and Wheel art exhibition project at the Belarus National Library, p.16), Ksieniya Kniazeva (Prague Quadriennial of stage design and theatre architecture and Belarusian stage designers' participation in it, p.19), Marya Platovich (the Third All-Belarus Digital Photo Contest, p.23), Larysa Gustova (the 9th International Orthodox Canticle Festival in Minsk, p.24).

The guest of the Figure rubric is Bela Masumian, an actress of the M. Gorky National Academic Theatre, People's Artist of Belarus. She is interviewed by Liudmila Gramyka (p.26).

The rubric At the Studio introduces the artist Maryna Kapilava, a well known designer of ornaments (I Used to Be Everything..., p.31). The rubric is hosted by Alesia Bieliaviets.

Film critic Ala Babkova shares her thoughts on the development of the national film of Kazakhstan and Uzbekistan in the post-Soviet period (Where the Sun Is White..., p.37).

Can there be a full-blooded children's theatre without an orchestra or live music? Nadzieya Uwchanka offers her point of view (Solo for Synthesizer, p.42).

The life and art of the well known artist Mikola Sieliaschuk are revisited in Natallia Sharangovich's «On a Hot Evening With a Rainbow on the Armchair», p.46). The publication was prepared for the 60th birthday anniversary of the artist who died before his time.

Galina Niachayeva analyzes the old-time folk weaving traditions of the village of Gibki in the Vetka District, which is situated next to the famous Negliubka (To Read the Ornament on the Towel, p.52).

The life and art of the well known artist and stage designer Lew Bakst is described in Liudmila Nalivaika's article (p.54).

The concluding rubric is Rarity. Nadzieya Usava talks about the unknown suprematist compositions of the graphic artist Arkadz Astapovich (The Suprematist of the Navasiolki Village, p. 56).

НАВАСЁЛКАЎСКІ СУПРЭМАТЫСТ

НАДЗЕЯ УСАВА

У Нацыянальным мастацкім музеі ёсць творы толькі двух беларускіх мастакоў з «супрэматычным мінулым»: Надзеі Хадасевіч-Лежэ, вучаніцы К.Малевіча і У.Стрэмінскага, добра вывучаныя даследчыкамі, і невядомыя супрэматычныя кампазіцыі графіка Аркадзя Астаповіча.

А.Астаповіч нарадзіўся ў Мінску ў 1896 г. У дваццацігадовым узросце паступіў у Караблебудаўнічы інстытут у Петраградзе. Адна-часова наведваў курсы Школы Таварыства заахвочвання мастацтваў, дзе вучыўся ў І.Білібіна, М.Рэрыха, А.Эберлінга, У.Навумава. У гады Першай сусветнай вайны быў прызваны ў армію, ваяваў у сапёрным батальёне, у 1918 г. перайшоў на бок Чырвонай Арміі. Пасля дэмабілізацыі вярнуўся на радзіму бацькі ў вёску Навасёлкі пад Пухавічамі. Ажانیўся, працаваў вясковым настаўнікам фізікі, чарчэння і малявання. У 1929 г. пераехаў у Мінск, дзе таксама працаваў настаўнікам і адначасова ўдасканальваў сваё майстэрства. У 1938 г. быў арыштаваны, чатыры месяцы правёў у магільёўскай турме, але пасля зняцця з пасады М.Яжова быў выпушчаны на свабоду. У чэрвені 1941 г. пайшоў на фронт і загінуў у тым жа годзе пад Арлом.

У 1960-я гады творчую спадчыну А.Астаповіча — 300 графічных лістоў — перадала музею яго ўдава Н.Астаповіч. А ў 1980-я ў сям'і сына мастака В.Астаповіча знойдзены некалькі лістоў аплікацый — так званыя «супрэматычныя кампазіцыі». Пяць з іх трапілі ў калекцыю музея, аднак з-за нехарактэрнасці для стылю А.Астаповіча іх не ўключылі ў асноўны фонд, разглядаючы як фармальныя практыкаванні, экзерсісы, эксперыменты мастака з колерам і формай. Гэтыя лісты былі перададзены ў архіў музея, дзе знаходзяцца і сёння. Праз гэтую акалічнасць яны доўга не траплялі ў рукі даследчыкаў, хоць з'яўляюцца адзінымі з ацалелых на Беларусі арыгіналаў фармальных кампазіцый 1920-х гг.

Датаваць гэтыя работы досыць складана. Невядома, дзе і калі падхапіў А.Астаповіч «вірус» супрэматызму. Тэарэтычна гэта магло адбыцца ў 1910-х у час вучобы ў Пецябургу; у Петраградзе, дзе ў 1923 г. адкрылася «Выстава карцін петраградскіх мастакоў усіх накірункаў»; у Навасёлках — там творца вы-

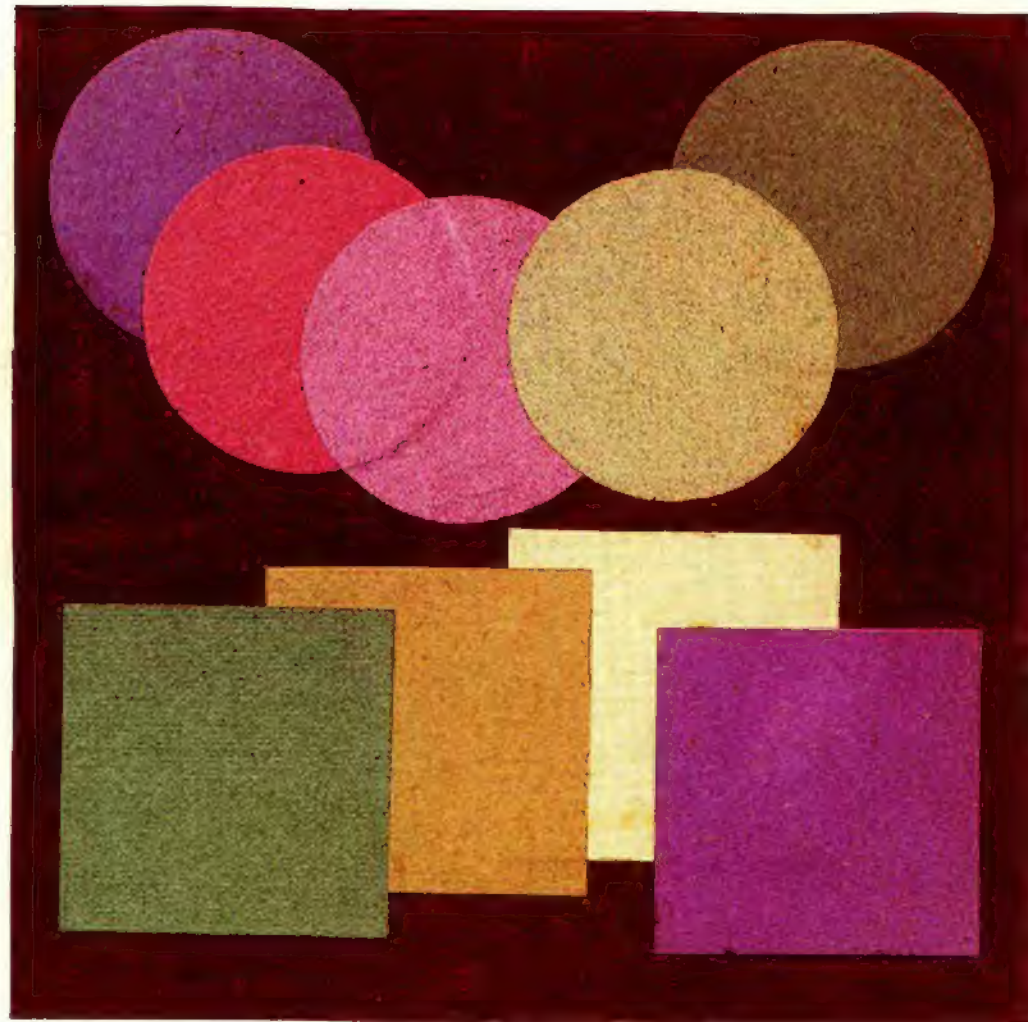
пісваў часопісы, сачыў за ўсімі працэсамі ў мастацтве і мог захапіцца ідэямі УНОВІСА; у Харкаве ў 1921–1922 гг., дзе Астаповіч-ваеннаслужачы наведваў курсы пры мастацкім тэхнікуме. Час стварэння «супрэматычных» кампазіцый дапамог выявіць дакладны аналіз яго творчасці: таніраваную паперу і метады аплікацыі мастак стаў выкарыстоўваць у графіцы толькі ў 1926–1927 гг.

Ён парушае ў гэты час сваю напасёлкаўскую адасобленасць, у 1925 г. упершыню выстаўляецца на Усебеларускай выставе ў Мінску. Выбіраецца ў Ленінград да маці і сястры, дзе запасаецца каляровай паперай для графікі (гэта аднатонныя шпалеры).

А.Астаповіч капіруе «Чорны квадрат» К.Малевіча, стварае «Карычневы квадрат» і кампазіцыі з кругамі і прастакутнікамі. Несумненна, яго работы — вынік мастацкай цікаўнасці, жаданне паспрабаваць новы метады, якім так захаплялася тагачасная моладзь. Ды ён і сам не быў старым — было ледзь за трыццаць, узрост дазваляў эксперыментавалі. Але яго творы адрозніваліся ад класічнага супрэматызму.

Сістэма супрэматызму — як выяўленне рэальнасці ў простых формах — рэалізавалася ў выглядзе адпаведных пабудов, сячэнняў і збудаванняў. Фармальна работы А.Астаповіча адносяцца да «каляровай супрэматычнай пабудовы», але мастак выкарыстоўвае не гуаш або акварэль, а каляровую паперу і аплікацыі. На адным з кардонаў рукой Астаповіча пазначана: «Верх» — супрэматычнага мыслення ў мастака не было, ён ствараў проста фармальную кампазіцыю. Супрэматызм спавядаў ананімнасць, размыванне аўтарскага почырку, аднак кампазіцыі А.Астаповіча, нягледзячы на відавочнае капіраванне, пазнавальныя. Яны зроблены прастадушным «супрэматычным дылетантам», які захоплены формай, а не зместам новага мастацтва.

Супрэматычны ўхл у творчасці рэаліста і лірыка А.Астаповіча быў кароткачасовым захапленнем. Парадаксальна, але менавіта яго работы ацалелі і захаваліся ў Беларусі з усяго таго, што было зроблена ў гэтай плыні новага мастацтва. Супрэматычныя кампазіцыі А.Астаповіча атрымалі значэнне гісторыка-культурнага феномена, які паказаў ступень уплыву і шырыню распаўсюджвання тэорыі К.Малевіча не толькі ў Віцебску, але і сярод памяркоўных, нават артадаксальных рэалістаў іншых школ, якія жылі ў беларускай глыбінцы.



А.Астаповіч. Супрэматычная кампазіцыя. Таніраваная папера, аплікацыя. 1926–1927.

«Легенда пра беднага д'ябла»
У.Караткевіча.
Р.Чарнецкі (Рогач),
В.Пляшкевіч (Дубраўка).
Нацыянальны тэатр
імя М.Горкага.

ФОТА АЛЕКАЛАЯ ЖУКОВІЧА

